

**TRANSFORMAR ARTE FUNCIONAL  
EM OBJETO MUSEAL**

Alguns Desafios à Musealização de Arte Contemporânea

Ana Sofia Lopes da Ponte

Tese de Doutorado em Arte e Design

apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientação: Professora Doutora Lúcia Almeida Matos

setembro 2016

Com o apoio de uma bolsa de investigação da:

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

(SFRH/BD/79367/2011)



## **Resumo e Palavras-chave**

Esta pesquisa problematiza a exposição de obras de Arte Funcional em museus de arte. Arte Funcional é um segmento de Arte Contemporânea, relacionado com Arte Pública, constituído por obras que se materializam através de uma inconfundível articulação entre as suas dimensões conceptual, social e funcional. Preenchendo uma lacuna no estudo das estratégias de exposição deste tipo de obras e através de uma análise da sua transformação em objeto museal, esta investigação propõe-se compreender a presença da Arte Funcional em museus de arte. O campo empírico deste trabalho trata, por um lado, de esclarecer a noção de Arte Funcional praticada por artistas contemporâneos e difundida por curadores e, por outro, investigar os desafios que se colocam diante da sua exposição. Baseada numa revisão teórica e na recolha de depoimentos de fontes primárias, a pesquisa desenvolve uma análise interligada sobre o conceito de “função” à luz de uma tipologia mais recente de Arte Pública relacionada com a Estética da Participação Social, e das ideias de “arte pósconceptual” e da “viragem social da arte”. O trabalho analisa o conceito de função através de casos de estudo de três obras e a sua respetiva vida social — *The Homeless Vehicle* (1988) de Krzysztof Wodiczko, *paraSite* (1998-) de Michael Rakowitz e *Victory Gardens+* (2007) de Amy Franceschini.

As três obras, criadas em contexto Norte-Americano, têm percursos expositivos significativamente distintos. Apresentadas sobretudo na Europa e na América do Norte, pertencem, cada uma, a uma coleção de arte. Esta opção metodológica possibilitou estudar versões museais específicas e conhecer as estratégias curatoriais que as têm acompanhado na sua exposição. O leque diversificado de situações expositivas identificadas permitiu verificar que uma exposição põe em marcha ações de recontextualização que levam à transformação conceptual e material das obras de Arte Funcional em questão. Propõe-se que a natureza híbrida e complexa da Arte Funcional tende a desafiar as condutas de exposição praticadas nos museus de arte, porque o conceito de objeto museal relativo à Arte Funcional é instável e está sujeito a um processo de negociação pouco comum quando incorporado em museus. Verificou-se que este processo tem contribuído, e simultaneamente beneficiado, da “desmodernização” do contexto museal, um fenómeno recente mas com fervorosos seguidores, que tem potenciado uma atividade curatorial cada vez mais reflexiva.

## **Palavras-chave**

Arte Funcional, Estética da Participação Social, Objeto Museal Instável, Exposição, Musealização.

## Résumé et Mots clés

Cette thèse se centre sur un projet de recherche dont le but est celui de problématiser l'exposition d'œuvres d'art fonctionnel dans des musées d'art. L'Art Fonctionnel s'agit d'un segment de l'art contemporain, en rapport avec l'art public, constitué par œuvres matérialisées à travers l'articulation qui se joue entre ses dimensions conceptuelle, sociale et fonctionnelle. La mise en oeuvre de cette recherche est d'étudier la présence de l'Art Fonctionnel dans des musées d'art pour essayer de remplir une lacune dans l'étude des stratégies de l'exposition de ce type d'œuvres en tant qu'elles parviennent des objets muséaux. Du point de vue empirique, ce travail a en vue, d'une part, clarifier la notion d'art fonctionnel et, d'autre part, rechercher les défis à dépasser pour mettre en place son exposition. Cette recherche, basée sur une revue de la littérature et de la collecte des sources primaires témoignages, développe une analyse interreliée rendant possible approfondir le concept de "fonction" à la lumière d'une typologie plus récente de l'Art Public aussi bien que les idées de l'art "post-conceptuel" et du "virage social" de l'art. D'ailleurs, elle est accompagnée par les trois cas d'étude suivants: *The Homeless Vehicle* (1988) de Krzysztof Wodiczko, *paraSITE* (1998-) de Michael Rakowitz et *Victory Gardens+* (2007) de Amy Franceschini, correspondant à d'œuvres avec des parcours expositifs bien différents et appartenant chacune à une collection d'art.

Les trois œuvres créées dans le contexte nord-américain, ont des itinéraires expositifs significativement différents. Présenté principalement en Europe et en Amérique du Nord, chacun appartient à une collection de l'art. Cette option méthodologique nous a permis d'étudier leurs versions muséales et de connaître les stratégies curatoriales adoptées dans leurs expositions. La diversité des parcours expositifs identifiés nous a permis de vérifier qu'une exposition réussit à mettre en marche des actions de récontextualisation qui aboutissent à la transformation conceptuelle et matérielle des œuvres d'art fonctionnel. Il est proposé que la nature hybride et complexe d'Art Fonctionnel tend à remettre en question les comportements d'exposition pratiqués dans les musées d'art, parce que le concept d'objet de musée par rapport à l'Art Fonctionnel n'est pas stable et il est sujet à un processus de négociation pas habituel quand il s'agit d'être exposé dans des musées d'art. On a constaté aussi que ce processus contribue, et a reçu en même temps, à 'démodernisation' du contexte muséal, un phénomène récent, pourtant avec de fervents suiveurs, qui a favorisé que l'activité curatoriale devienne de plus en plus réflexive.

## Mots clés

L'Art Fonctionnel, L'Art Socialement Engagé, L'Objet Muséal Instable, Exposition, Muséalisation.

## **Abstract and Keywords**

This thesis addresses the challenge of exhibiting functional works of art in museums. Functional Art is a contemporary segment of art related to Public Art, which materializes through an unmistakable connection between its conceptual, social and functional dimensions. By filling in an existing gap in the study of the exhibition strategies of such works of art, and by analysing its transformation into a museum object, this research investigates the presence of Functional Art in museums. On the one hand, the research empirical field helps to clarify the concept of Functional Art, and on the other, investigates some of the challenges of its exhibition. The research is based on a theoretical review and on the collection of primary source testimonials. Furthermore, it develops an interconnected analysis that deepens in the concept of “function” in the light of a more recent typology of Public Art related both to Socially Engaged Art, and the ideas of “postconceptual art” and “social turn” of art. The investigation involves case studies of three works of art and their social life — *The Homeless Vehicle* (1988) by Krzysztof Wodiczko, *paraSite* (1998-) by Michael Rakowitz and *Victory Gardens +* (2007) by Amy Franceschini.

These three works of art, created in the North American context, have significantly different exhibition trajectories. Mostly shown in Europe and America, each of them belongs to an art collection. This methodological approach enabled a study of its museological versions and of the curatorial strategies that have adjusted them to the various exhibit contexts. The range of displays examined shows that exhibiting Functional Art activates recontextualising actions that lead to the material and conceptual transformation of the works of Functional Art in question. With this study I demonstrate that the hybrid and complex nature of Functional Art tends to defy the common attitude towards the exhibit of museum objects, as their concept, when related to Functional Art, is unstable and subject to an unusual negotiation process. My research reveals that this process has been contributing, and simultaneously benefited, to the “demodernization” of the museum context, a recent development however with significant followers, that has contributed to an increasingly reflective curatorial activity.

## **Keywords**

Functional Art, Socially Engaged Art, Unstable Museum Object, Exhibition, Musealization.



## **Agradecimentos**

Esta investigação teve o contributo de um considerável número de pessoas e de instituições:

Da minha orientadora, Professora Lúcia Almeida Matos, que apoiou e acompanhou esta investigação ao longo de todo o processo. Da Professora Raquel Henriques da Silva, Diretora do Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA/FCSH/UNL), entidade que acolheu este projeto de investigação. Da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) que me concedeu uma bolsa de doutoramento.

Dos artistas Michael Rakowitz, Alyce Santoro, Alice Leora Briggs, Ricardo Miranda Zuniga, Nihad Nino Pusija, Amy Franceschini, Grady Gerbracht, Marianne Fairbanks, Alexander Roemer e dos curadores Charles Esche, Nick Aikens, Gemma Medina, Alessandra Saviotti, Stephanie Smith, Dana Turkovic e Jane Simon que me disponibilizaram o seu conhecimento sobre as obras, as exposições e os temas em estudo.

Dos profissionais das instituições museais e investigadores que contactei e que me ajudaram na recolha de informação e material indispensável a esta investigação, nomeadamente, Sara Patrello, Christine M. Granat, Lea Kolb, Rita Sobreiro Souther, James Pierce, Phyllis Criddle, Thomas Huston, Helene Grabow, Jill Vuchetich, Marilu Knode, Chris Grouwels, Marleen Ruebens, Elena Fuchs, Christie Parker, Hélène Retailleau, Terri Weissman, Ann Albitron, Maria Hellström Reimer, Paul Galloway e Sarah Jameson.

Dos participantes dos seminários e conferências onde apresentei comunicações cujos comentários contribuíram para aclarar este trabalho, particularmente, do Seminário Internacional *Sustainable Art – Facing the Need for Regeneration, Responsibility and Relations* organizado pelo Institute of Art History, University of Wrocław, Polónia, em 2013, da Conferência Internacional *Lisbon Street Art & Urban Creativity* organizada pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, do Seminário de Investigação Internacional *Processos de Musealização* organizado pelo Doutoramento em Museologia do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da

Universidade do Porto, ambos realizados em 2014, e da Conferência em Estudos Culturais — *Mind the Gap. The Artist in Culture Studies* organizada pela Escola de Ciências Humanas da Universidade Católica de Portugal, em 2015. Dos membros da linha de investigação *Museum Studies* do IHA/FCS/UNL com quem troquei valiosas impressões.

Dos Professores da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) Francisco Laranjo, Pedro Maia, José Paiva, José Vaz, Cláudia Amandi e Diniz Cayolla Ribeiro; De Isabel Barroso, Carla Morais e Luciana Rodrigues da Biblioteca da FBAUP.

De Daniel Silvestre da Silva, Ronaldo Brandão, Luís Fortunato Lima, Marta Azevedo Campos, Ana Carvalho, Rui Inácio, Maria Luís Neiva, Ana Efe, Luís Xavier, Cristiana Silva, Nuno Magalhães, Maria Mire, Miguel Silva, Sara Loubser, Catarina Grilo, Pedro Goulart, Helena Tanqueiro, Teresa Barros, Claudia Mader, Panda de Haan, Susana Acácio, Flávia Almeida e Cristina Cristovão amigos/as que direta e indiretamente contribuíram para o progresso deste trabalho.

Da minha família, Cristina Ponte, João Vieira Lopes, Rui Lopes, Laura e Abel Ponte, Henrique e Miquina Vieira Lopes (presentes nas primeiras décadas da minha vida) e do meu precioso núcleo familiar — Ana Vieira Lopes, João Pedro da Ponte, Joana Ponte, Inês Ponte e Maria da Ponte Pereira — que deram um apoio incondicional à investigação e à investigadora. Esta tese não seria a mesma sem as leituras da Inês, a bússola do João Pedro e a revisão da Cristina.



## **Índice**

<b>Resumo e Palavras-chave .....</b>	<b>III</b>
<b>Résumé et Mots clés .....</b>	<b>IV</b>
<b>Abstract and Keywords .....</b>	<b>V</b>
<b>Agradecimentos .....</b>	<b>VII</b>
<b>Índice .....</b>	<b>IX</b>
<b>Índice de Figuras .....</b>	<b>XI</b>
<b>Abreviaturas e Siglas Institucionais .....</b>	<b>XV</b>
<b>Nota sobre Tradução e Direitos de Autor das Imagens .....</b>	<b>XVI</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>1</b>
<i>Justificação e Relevância da Investigação .....</i>	<i>3</i>
<i>Escolha do Tema .....</i>	<i>9</i>
<i>Fundamentação da Terminologia .....</i>	<i>10</i>
<i>Objetivo da Investigação .....</i>	<i>12</i>
<i>Plano da Investigação .....</i>	<i>14</i>
<i>Metodologia .....</i>	<i>16</i>
<i>Estrutura da Tese .....</i>	<i>19</i>
<b>1. Quando a Arte Contemporânea é Arte Funcional .....</b>	<b>21</b>
<b>1.1 Variantes do Conceito de Arte Pública .....</b>	<b>23</b>
1.1.1 Do Conceito de Espaço Público ao de Esfera Pública .....	23
<b>1.2 O Crescimento da Estética da Participação Social .....</b>	<b>33</b>
1.2.1 Dilemas Relativos à Esfera Social .....	41
1.2.2 Heranças da Arte Conceptual .....	47
1.2.3 Discussão do Conceito Funcional .....	52
<b>1.3 Síntese e Conclusões .....</b>	<b>61</b>
<b>2. Arte Funcional – Seleção dos Casos de Estudo .....</b>	<b>63</b>
<b>2.1 Enquadramento Metodológico .....</b>	<b>65</b>
<b>2.2 Campo Empírico .....</b>	<b>67</b>
2.2.1 Multifunção: <i>The Homeless Vehicle</i> .....	67
2.2.2 Portátil e Colapsável: <i>paraSite</i> .....	75
2.2.3 Gestão em Arte e Design: <i>Victory Gardens 2007+ A Plan for Subsidized Urban Gardens</i> .....	84
<b>2.3 Síntese e Conclusões .....</b>	<b>91</b>
<b>3. Quando Arte Funcional se Torna Objeto Museal .....</b>	<b>93</b>

<b>3.1 Musealizar Arte Contemporânea.....</b>	<b>95</b>
3.1.1 A Musealização do Ponto de Vista dos “Céticos dos Museus” .....	100
3.1.2 Da Obra de Arte Instável ao Objeto Museal Instável.....	105
<b>3.2 A Exposição de Arte Funcional.....</b>	<b>120</b>
3.2.1 Recentes Desafios da Atividade Curatorial .....	125
3.2.2 A “Desmodernização” do Contexto Museal .....	129
<b>3.3 Síntese e Conclusões.....</b>	<b>138</b>
<b>4. Trajetórias da Arte Funcional.....</b>	<b>141</b>
<b>4.1 Arte Funcional em Coleções de Arte .....</b>	<b>143</b>
4.1.1 A Exposição da Coleção do Baltimore Museum of Art.....	144
<b>4.2 Arte Funcional em Exposição Temporária .....</b>	<b>148</b>
4.2.1 O Pioneirismo de Wodiczko e <i>The Homeless Vehicle</i> em Exposição .....	148
4.2.2 As Diversas Versões Museais de <i>paraSite</i> .....	156
4.2.3 Iterações de <i>Victory Gardens 2007+</i> .....	170
<b>4.3 Síntese e Conclusões .....</b>	<b>178</b>
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>181</b>
<i>Sumário das Conclusões .....</i>	181
<i>Contributos da Investigação .....</i>	186
<i>Limitações e Dificuldades da Investigação .....</i>	188
<i>Investigação Futura.....</i>	190
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>193</b>
<b>Anexo a – Mapa Caracterização de Arte Funcional.....</b>	<b>213</b>
<b>Anexo b – Exposições Coletivas com Arte Funcional (seleção) ....</b>	<b>214</b>
<b>Anexo c – Quadro de Arte Funcional vs. Objeto Museal.....</b>	<b>215</b>
<b>Anexo d – Exposições que Integraram paraSite (seleção).....</b>	<b>216</b>
<b>Anexo e – Exposição de Daydreaming Devices na Galeria da Cozinha da FBAUP .....</b>	<b>217</b>
<b>Anexo f – Entrevista a Charles Esche.....</b>	<b>219</b>
<b>Anexo g – Entrevista a Alessandra Saviotti e Gema Medina.....</b>	<b>237</b>
<b>Anexo h – Entrevista a Michael Rakowitz.....</b>	<b>253</b>
<b>Anexo i – Entrevista a Stephanie Smith.....</b>	<b>263</b>

## Índice de Figuras

Fig. 1 Plano da Investigação.....	15
Fig. 2 <i>Solar Bag, Messenger Style</i> , 2006, J. Palmer e M. Fairbanks. Foto JAM © JAM.....	35
Fig. 3 <i>Personal Power</i> , 2004, J. Palmer e M. Fairbanks. Foto JAM © JAM.....	35
Fig. 4 <i>The Gana ThinkTank Mobile Unit</i> , 2012, em Marrocos. Foto Gana ThinkTank @ TGTT. ....	36
Fig. 5 Esq. <i>Snail Shell System</i> , 2001, N55. Foto N55. ©N55.....	37
Fig. 6 Dir. Manual online do <i>Snail Shell System</i> , 2001, N55. © N55.....	37
Fig. 7 Diagrama de <i>Nomadic Mosque</i> , 2005, Azra Aksamija © A. Aksamija. ....	38
Fig. 8 <i>Nomadic Mosque</i> , 2005, Azra Aksamija © A. Aksamija. ....	38
Fig. 9 Esq. Still de vídeo <i>Screambody</i> , 1998-2004, Kelly Dobson © K.Dobson.....	50
Fig. 10 Dir. Diagrama de <i>Screambody</i> , 1998-2004, Kelly Dobson © K.Dobson.....	50
Fig. 11 Mobiliário para quarto de criança de Alma Siedhoff-Buscher para a casa Ann Horn (Arq. Georg Muche), ca. 1923. © Quittenbaum. ....	58
Fig. 12 Sonia Delaunay, <i>Boutique Simultané</i> , ca.1920, Paris © Réne-Herbst & C. H. Moreau. ....	60
Fig. 13 Sonia Delaunay, <i>Siège showroom</i> , ca. 1927, Foto Thérèse Bonney © Cooper-Hewitt Design Archive.....	60
Fig. 14 Diagrama das multifunções (viajar, coletar, dormir, sentar, entre outras) de <i>The Homeless Vehicle</i> , 1988, Krzysztof Wodiczko © K. Wodiczko.....	70
Fig. 15 <i>The Homeless Vehicle</i> em Nova Iorque, .....	71
Fig. 16 <i>The Homeless Vehicle</i> em Nova Iorque, 1988-1989. Foto K.Wodiczko © K.Wodiczko. ....	74
Fig. 17 e Fig. 18 Dois exemplos de "espigões de dissuasão". ....	78
Fig. 19 Esq. Buckminster Fuller e a <i>Geodesic Dome</i> no Black Mountain College, em 1949. Foto Hazel Larsen Archer © H.L.Archer e Black Mountain College Museum and Arts Center.....	79
Fig. 20 Dir. Capa da <i>Time</i> 10-01-1964. Capa de Boris Artzybasheff © Time Inc.....	79
Fig. 21 Michael M. a instalar o seu <i>paraSite</i> , na 26 <sup>th</sup> Street e a 9 <sup>th</sup> Avenue, Nova Iorque, em 1999. Foto Michael Rakowitz © M. Rakowitz e Lombard Freid Gallery. ....	81
Fig. 22 Michael M. a utilizar o seu <i>paraSite</i> na 26 <sup>th</sup> Street e a 9 <sup>th</sup> Avenue, Nova Iorque, em 1999. Foto Michael Rakowitz © M. Rakowitz e Lombard Gallery. ....	82

Fig. 23	Esq. Família Norte-Americana junto da sua produção agrícola no âmbito do primeiro programa <i>Victory Gardens</i> , ca. 1917-1919.....	86
Fig. 24	Dir. Parcelas de terra para cultivo no âmbito do segundo programa agrícola <i>Victory Gardens</i> no Golden Gate Park, São Francisco, 1943.....	86
Fig. 25	Esq. Cartaz de propaganda do programa agrícola <i>Victory Gardens</i> , ca. 1918 © OFM. ....	87
Fig. 26	Centr. Cartaz do programa agrícola <i>Victory Gardens</i> , ca. 1941-1945 © United States Office of Emergency Management.....	87
Fig. 27	Dir. Brochura criada para encorajar a aplicação do programa agrícola <i>Victory Gardens</i> nas várias cidades da América do Norte © OFM. ....	87
Fig. 28	Logotipo criado por Amy Franceschini para <i>Victory Gardens 2007+</i> materializado em tecido e sementes © A. Franceschini. ....	87
Fig. 29	Ciclo de vida de <i>Victory Gardens 2007+ A Plan for Subsidized Urban Gardens</i> de Amy Franceschini com áreas identificadas pela artista para intervir na cidade de São Francisco — <i>Fog belt</i> (No.1) <i>Transition belt</i> (No.2) e <i>Sunbelt</i> (no.3) © A. Franceschini. ....	88
Fig. 30	Dir. <i>Victory Gardens Trike</i> em São Francisco, 2007 © A. Franceschini. ....	89
Fig. 31 e Fig. 32	<i>Planting Party</i> de <i>Victory Gardens 2007+</i> © A. Franceschini.....	90
Fig. 33 e Fig. 34	Páginas do catálogo <i>Primary Information</i> .....	112
Fig. 35	<i>Telepathic Pieces</i> , 1969-2010 na exposição “Word Lists”, 2009, Galeria Yvon Lambert, Paris © R.Barry e GYL.....	113
Fig. 36	<i>Telepathic Pieces</i> , 1969-2010 na exposição “Nothing is Forever”, 2010, South London Gallery, Londres Foto Andy Stagg. © R.Barry e GYL.....	113
Fig. 37	<i>Organization Office for Direct Democracy Through People’s Referendum</i> , 1972, 5 Documenta de Kassel, 1972. Foto de autor desconhecido © Arquivo da Documenta. ....	116
Fig. 38	<i>Directive Forces</i> , 1974, na exposição “Art into Society – Society into Art”, 1974, ICA, em Londres.....	116
Fig. 39	<i>Directive Forces</i> , 1974-1977, em exposição no foyer da Neue Nationalgalerie, 1977, Berlim © VG BILD-Kunst.....	117
Fig. 40 e Fig. 41	Vistas da exposição <i>Public Restoration of Joseph Beuys’s Driving Forces for a New Society (1974)</i> , Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, 2013, Berlim. Foto Angela Bergling © VG BILD-Kunst. ....	117
Fig. 42	Vista da exposição <i>Granby Workshop</i> do Prémio Turner 2015, Tramway Gallery, em Glasgow. © Wattie Cheung.....	123
Fig. 43	Sítio <i>Granby Workshop</i> de Assemble. 2016.....	123
Fig. 44	Fachada do Van Abbemuseum durante a exposição “Museu de Arte Útil”, 2013 © Van Abbemuseum.....	134

Fig. 45 Planta da exposição "Museu de Arte Útil", Van Abbemuseum. © Van Abbemuseum e Arte Útil. ....	135
Fig. 46 e Fig. 47 Vistas da exposição "Museu de Arte Útil", Van Abbemuseum, 2013. Foto Peter Cox © Van Abbemuseum.....	136
Fig. 48 e Fig. 49 Vistas da exposição "Museu de Arte Útil", Van Abbemuseum, 2013. Foto Peter Cox © Van Abbemuseum.....	136
Fig. 50 <i>Untitled (bicycle shower)</i> , 2010, de Rirkirt Tiravanija na exposição da coleção de Arte Contemporânea do Baltimore Museum of Art, 2014. Foto Mitro Hood © The Baltimore Museum of Art: Frederick R. Weisman Contemporary Art Acquisitions Endowment, BMA 2011.95.....	146
Fig. 51 Legenda de <i>Untitled (bicycle shower)</i> , 2010, na exposição da coleção de Arte Contemporânea do Baltimore Museum of Art, 2014. Foto Mitro Hood © The Baltimore Museum of Art. ....	146
Fig. 52 Planta da Galeria 6, sala da exposição da coleção de Arte Contemporânea do Baltimore Museum of Art onde está instalado <i>Untitled (bicycle shower)</i> , 2010 © The Baltimore Museum of Art. ....	147
Fig. 53 Vista da exposição de <i>The Homeless Vehicle Project</i> na Galeria Clocktower, 1988, Nova Iorque © K. Wodiczko e <i>October</i> .....	149
Fig. 54 Projeção de desenhos de Wodiczko sobre imagens de Nova Iorque na exposição <i>The Homeless Vehicle Project</i> , Galeria Clocktower, 1988 © K. Wodiczko e <i>October</i> .....	150
Fig. 55 Vista de <i>The Homeless Vehicle</i> na exposição "Magiciens de la Terre" no Centre Georges Pompidou, 1989, Paris. Foto Yang Jiechang © Centre Georges Pompidou / Bibliothèque Kandinsky.....	153
Fig. 56 e Fig. 57 Imagens do catálogo <i>Le Magiciens de la Terre</i> , Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.....	155
Fig. 58 <i>The Homeless Vehicle</i> na coleção de arte Frac des Pays de la Loire. Foto Christian Leray © Frac des Pays de la Loire. ....	156
Fig. 59 Esq. <i>paraSite</i> em "There But for the Grace... Temporary Shelters", 1999, Here Here Gallery, Cleveland. Foto Alice Leora Briggs © ALB. ....	158
Fig. 60 Centr. <i>paraSite</i> em "Concerted Compassionism", 2000, White Columns, Nova Iorque.....	158
Fig. 61 Dir. <i>paraSite</i> em "Adaptations", 2004, Apexart, Nova Iorque.....	158
Fig. 62 <i>paraSite</i> na exposição "Safe — Design Takes on Risk", 2005, MoMA, Nova Iorque. © MoMA.....	161
Fig. 63 <i>paraSite</i> na exposição "Born Out of Necessity", 2012, MoMA, Nova Iorque. © MoMA. ....	161
Fig. 64 <i>paraSite</i> na exposição "The Interventionists — Art in the Social Sphere", 2004, MassMoca, North Adams. ....	162

Fig. 65 Instruções para a construção de <i>paraSites</i> na revista <i>Whats Up</i> no âmbito da exposição “Camp Out: Finding Home in an Unstable World”, 2012, Laumeier Sculpture Park, St. Luis, EUA.....	162
Fig. 66 <i>paraSite de Bill Stone</i> na exposição “Beyond Green: Toward Sustainable Art”, 2006, Smart Museum of Art. © The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago. ....	164
Fig. 67 Excerto da notícia "Future Shock" (2002) no <i>metroactive</i> com Natacha Boas fotografada no interior do <i>paraSite de Bill Stone</i> . ....	167
Fig. 68 <i>Victory Gardens 2007+</i> adquirido pela coleção do SFMOMA. © A. Franceschini e SFMOMA. ....	171
Fig. 69 Quadro comparativo de Amy Franceschini para estudar os contextos político, social e económico do programa agrícola <i>Victory Gardens</i> nos EUA, em 1943, e caracterizar esses mesmos contextos em 2007.....	172
Fig. 70 <i>Victory Gardens 2007 +</i> na exposição "SECA Art Award", 2007, SFMOMA © A.Franceschini. ....	174
Fig. 71 <i>Victory Gardens 2007 +</i> na exposição "SECA Art Award", 2007, SFMOMA © A.Franceschini. ....	174
Fig. 72 e Fig. 73 <i>Victory Gardens+</i> na exposição "Land, Use: Works by Amy Franceschini and Fernando García-Dory", 2012, no The David Brower Center, Berkeley. ....	176

## **Abreviaturas e Siglas Institucionais**

### **Abreviaturas**

n.	nasceu
ca.	cerca
cf.	ver também
c.f.	coletivo fundado em
f.	fundado
ibid.	o mesmo, no mesmo lugar
in	em
s/d.	sem data
s/p.	sem páginas numeradas

### **Siglas Institucionais**

CAVS	Center for Advanced Visual Studies, MIT
FBAUP	Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto
IHA/FCSH—UNL	Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa
ICOM	International Council of Museums
ICOFOM	International Committee for Museology of the International Council of Museums
MassMoca	Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams
MIT	Massachusetts Institute of Technology, Cambridge
MoMA	Modern Art Museum, New York
SA+P	School of Architecture and Planning, MIT
SECA	Society for the Encouragement of Contemporary Art, S. Francisco
SFMOMA	San Francisco Modern Art Museum
SMART	Smart Museum of Art, University of Chicago
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
VAM	Victoria & Albert Museum, London
VAP/ACT	Visual Arts Program / Art, Culture, Technology — SA+P, MIT

## **Nota sobre Tradução e Direitos de Autor das Imagens**

Todos os excertos de autoras/es estrangeiras/os citados no corpo do texto e em notas de rodapé foram traduzidos para português (tradução minha). Apesar de ter efetuado um esforço considerável para identificar e verificar os créditos das imagens incluídas nesta tese, poderá existir omissões ou enganos na sua atribuição.



## Introdução

A presente tese de doutoramento investiga o processo de transformação de *Arte Funcional* em objeto museal. Arte Funcional é um segmento de Arte Contemporânea que aqui é integrada numa tipologia mais recente do conceito de Arte Pública, genericamente designada de Estética da Participação Social, informada ainda pelas ideias de “pósconceptual” e “viragem social” da arte. Inserida na área dos *Museum Studies*, a investigação sobre este segmento de arte e as suas trajetórias museais visa contribuir para uma compreensão aprofundada alguns dos desafios à exposição de Arte Contemporânea colocadas pela transformação de Arte Funcional em objeto museal.

As razões que determinaram a escolha do tema e dos casos de estudo que constituem esta pesquisa são de várias índoles. Por um lado este segmento de arte está próximo da minha prática artística e a sua exposição fora do contexto original levou-me a pensar sobre os processos de musealização de obras deste cariz. Por outro lado, a escolha do tema exprime o meu interesse em ver melhor compreendida a condição de obras de Arte Contemporânea que oferecem várias associações de sentidos. A escassez de conhecimento sobre este assunto levou-me a procurar e organizar os conteúdos que agora se apresentam e a refletir sobre os reptos que obras de arte sujeitas a um elevado grau de descontextualização potenciam, quando integradas no contexto museal.

O tema em estudo decorre entre o final da década de 1980 e o ano de 2015. De facto, a partir do final da década de 1980 gera-se um profícuo debate entre artistas, curadores e críticos de arte sobre o conceito de Arte Pública, onde se enquadra o segmento de Arte Contemporânea relativo à Arte Funcional. Dele resultaram várias reinterpretações deste conceito e o desenvolvimento de práticas artísticas que identificavam o comprometimento social e político como um dos principais elementos da Arte Pública mais recente (Petherbridge 1988; Phillips 1988; Halbreich 1988; Fraser 1990; Senie and Webster 1992; Lacy 1994; Deutsche 1996).

A obra *The Homeless Vehicle* (1988), de Krzysztof Wodiczko (n.1943), é um exemplo bastante expressivo deste momento. Em 2015, a TATE atribui o Prémio Turner ao coletivo britânico Assemble (c.f.2010). A nomeação e a atribuição inédita deste prémio — um dos mais relevantes na área das artes visuais na Europa atribuído por um museu de arte — a Assemble, um coletivo de arquitetos, designers e artistas que tem vindo a realizar intervenções fora do contexto artístico, demonstra o papel ativo dos museus de arte em compreender e acompanhar manifestações artísticas mais marginais da sua contemporaneidade. O interesse que esta nomeação despertou, não só por parte do público especialista mas também por parte do público em geral,<sup>1</sup> é sintomático do crescente envolvimento dos museus de arte com tipologias de arte mais ambíguas mas também do seu empenho em ver adaptados e desenvolvidos os métodos adequados à sua exposição, coleção e conservação — três etapas fundamentais do processo de musealização de arte. A integração de propostas artísticas híbridas, como as de Assemble, vem perturbar os limites habituais do trabalho envolvido neste processo, exigindo que as estratégias praticadas para a sua musealização sejam convenientemente preparadas e ajustadas ao seu conceito (Wharton and Molotch 2009).

Como veremos ao longo desta tese, nos anos mais recentes têm ocorrido importantes episódios, fora (propostas artísticas) e dentro (exposições de Arte Contemporânea) do contexto físico museal, que instigam o desenvolvimento do estudo da Arte Funcional quando em exposição e quando integradas em coleções de arte. Por exemplo, a criação artística, de certo modo ainda inclassificável, de Assemble, que até à data de nomeação para o Prémio Turner nunca tinha realizado uma exposição num museu de arte, encoraja a desenvolver trabalho teórico compreensivo que estude as interações entre criação artística e a sua respetiva

---

<sup>1</sup> Segundo o jornal *Herald Scotland* a Tramway Gallery, em Glasgow, que acolheu as exposições dos artistas nomeados desta edição do Prémio Turner, recebeu 74,787 visitantes, um recorde para este centro de arte (P. Miller 2016).

exposição e coleção. Presentemente estão também em curso experiências e projetos de investigação ligados à musealização de Arte Contemporânea, nomeadamente à coleção, conservação e exposição de arte em museus que estimulam, por exemplo, a uma melhor compreensão de como é que o tipo de práticas artísticas ligadas à Arte Funcional afetam e beneficiam do processo de transformação da atividade museal em curso.

### *Justificação e Relevância da Investigação*

A partir da década de 1980 tornaram-se mais visíveis certas propostas de Arte Pública que anunciavam importantes mudanças. A visibilidade que estas obras receberam contribuiu, por sua vez, para uma revisão do conceito de Arte Pública e para uma compreensão do desdobramento do conceito de Arte Pública em práticas que se envolvem com o seu contexto de criação e com as suas audiências. O crescimento da Estética da Participação Social é resultado desse desdobramento e do maior desejo dos artistas em ver refletido na sua atividade artística os dilemas que caracterizam o tecido social em que se inserem.

Arte Funcional é uma designação que surge no âmbito das práticas artísticas aliadas à Estética da Participação Social. É uma designação recente que tem vindo a ser usada por artistas, críticos e curadores para se referirem a propostas artísticas próximas do Design com uma forte dimensão social e participativa associada. No labiríntico processo de compreensão da designação de Arte Funcional, as ideias de “viragem social” da arte e de arte “pósconceptual” revelaram-se significativamente úteis e produtivas. Para o conceito de “função” optei por desenvolver uma perspetiva mais histórica, pois tal análise permite compreender como as interseções entre Arte e Design têm já uma longa biografia.

Ao procurar aprofundar a constituição deste tipo de obras de arte — onde uma caracterização da dimensão estética é “radicalmente insuficiente”, no sentido

defendido por Peter Osborne (2013), para a sua compreensão integral. Assim, ao pesquisar como artistas cuja atividade podia integrar na noção de Arte Funcional designam e definem aquilo que criam, deparei-me com uma diversidade de modos: Fabrice Hyber (n.1961) tem vindo a designar por “objects en fonctionnement” parte da sua produção artística; Tania Bruguera (n.1968) nomeia de “arte útil” o segmento de Arte Contemporânea em que se inscreve; Lucy Orta (n.1966) aprecia ver aplicado o conceito de “esthétique en fonctionnement” à sua prática artística; Krzysztof Wodiczko tem vindo a desenvolver o conceito de “interrogative design” para descrever práticas artísticas, como a sua, que combinam Arte, Tecnologia e Design.

De facto, a renovação da terminologia em arte teve sempre a contribuição dos artistas, que em paralelo à sua atividade prática aplicaram novos termos ao que faziam e teorizaram sobre isso. Hoje algumas dessas designações foram mesmo absorvidas pela história e teoria de arte, tornando-se também correntes na terminologia artística. Por exemplo, no início do século XX, Marcel Duchamp (1887-1968) introduziu o termo “readymade” para designar as suas obras compostas de objetos industrializados, Robert Rauschenberg (1925-2008) instituiu o termo “combinados” numa fase inicial da sua produção artística, e Donald Judd (1928-1994) aplicou o termo “objetos específicos” à sua atividade minimalista.

Verifiquei que a presença de Arte Funcional em exposição e em coleções de arte introduz vários desafios. Investigar os significados que se têm vindo a estabelecer na exposição deste segmento de Arte Contemporânea cujas obras são constituídas por uma noção de conceptual, de social e de funcional significativamente mais relevantes do que a noção estética, é contribuir para um campo de estudos ainda relativamente pouco trabalhado no âmbito do contexto museal. Como irei demonstrar ao longo deste trabalho a investigação que trata estas questões está localizada sobretudo na área da conservação de arte, pelos problemas urgentes que este tipo de obras de arte colocam à sua conservação, preservação preventiva e

coleção — mas encontra-se muito pouco aprofundada no âmbito das questões colocadas pela sua exposição em contexto museal.

A necessidade em ver encontradas soluções adequadas para a conservação de Arte Contemporânea em contextos museais acentuou-se no final da década de 1970, na sequência de um maior interesse em expor obras cuja condição material se revelava incerta e temporária, introduzindo complexidades inéditas. Estas complexidades relacionam-se, por exemplo, com a reinstalação de obras de arte efémeras em múltiplos contextos e condições expositivas, com a instalação de obras que exigem a presença do artista no local durante a montagem ou até mesmo durante o período da exposição (como por exemplo, no caso de exposições que incluem performances), ou com a condição material de obras que dependem ou de elementos tecnologicamente obsoletos ou então o seu inverso, tecnologias muito recentes. A frequência destas ocorrências tem obrigado os profissionais de museus a uma revisão das estratégias museais, o que tem vindo a contribuir para o desenvolvimento e para a sofisticação da área da conservação da Arte Moderna e mais recentemente da Arte Contemporânea.<sup>2</sup> Foi na sequência do simpósio “Modern Art: Who Cares?”, realizado em 1997, com o propósito de identificar o *Estado da Arte* da conservação de obras de Arte Moderna e investigar soluções e metodologias para os problemas encontrados, que se realizou o simpósio “Contemporary Art: Who Cares?”, em 2010, que estendeu a problemática às obras de Arte Contemporânea.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> As épocas limítrofes que distinguem o conceito de arte moderna do conceito de arte contemporânea são bastante flutuantes e divergem entre autores. Há historiadores de arte, tal como David Hopkins (2000), que entendem que o início da arte contemporânea coincide com o fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Outros historiadores de arte, tal como Terry Smith (2011), elegem a década de 1980 para assinalar a significativa afirmação da arte contemporânea. Uma grande maioria de museus de arte tende a estabelecer que os museus de arte moderna se dedicam à arte produzida entre os finais do século XIX e meados do século XX, e que os museus de arte contemporânea integram sobretudo obras produzidas a partir da década de 1960 (Duarte 2012, 87).

<sup>3</sup> Estes dois simpósios internacionais produziram publicações seminais que ajudaram a consolidar o conhecimento especializado no domínio da conservação de arte moderna e de arte contemporânea. Realizados no Royal Tropical Institute em Amsterdam, foram organizados pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN), pelo Foundation for the Conservation of Contemporary Art in the

Para os profissionais dos museus, como os conservadores, está interiorizado que o conceito de obra de arte altera-se, tal como o uso da linguagem, de acordo com as mudanças da sociedade, o que traz novos desafios à exposição e preservação material e conceptual das obras de arte. Glenn Wharton explica que ao longo do século XX “as coleções de museus ao adquirirem obras constituídas por objetos encontrados instáveis, materiais modernos sintetizados e outras novas tecnologias, deslocaram-se do previsível para o desconhecido” (Wharton 2006, 166). Para a comunidade de especialistas em conservação, de que Wharton faz parte, muitas das obras de arte moderna ou contemporânea não podem ser categorizadas nos cânones tradicionais, adicionadas aos discursos de arte prevaletentes ou conservadas sem um estudo minucioso das intenções do artista, do conceito da obra, dos procedimentos utilizados, materiais e valores a ela associados (Scholte and Wharton 2011).

A natureza conceptual e a abrangência de materiais e de métodos de materialização da Arte Contemporânea têm obrigado a uma especialização dos conhecimentos e técnicas de conservação e a uma acentuação do debate por detrás dos destinos dos objetos em coleção. É cada vez mais frequente o questionamento da situação mais favorável à preservação e exposição de um determinado objeto (ver capítulos 2 e 3). Os conservadores de Arte Moderna e Contemporânea têm vindo a alargar o seu campo de investigação para o desenvolvimento e aplicação de programas de formação e educação específicos para a arte contemporânea, com abordagens metodológicas próprias, manuais de boas práticas, instrumentos e técnicas de conservação adequadas às obras de arte mais recentes. Contudo, embora importantes progressos tenham sido realizados no domínio da exposição e da conservação de Arte Contemporânea (Pollock and Zemans 2007; Brugerolle 2010; Instituto de História da Arte 2010; Scholte and Wharton 2011; Chiantore

---

Netherlands (SBMK) e pela University of Amsterdam (UvA), três entidades que se têm destacado no incentivo e desenvolvimento do estudo da conservação preventiva da arte moderna e da arte contemporânea na Europa.

and Rava 2012; Aldrich 2012; Beerkens 2012; Saaze 2013; Noordegraaf et al. 2013; Instituto de História da Arte 2015), que tem investigado e colmatado significativas lacunas na preservação antecipada de práticas artísticas contemporâneas, ligadas à performance, aos meios digitais, à instalação, as problemáticas que a Arte Funcional coloca não tem sido tão considerada, e por isso existe muito menos conhecimento, análise e compreensão. Desta forma, a questão geral desta tese é interrogar como é que a obra de Arte Funcional — cuja materialização não é apenas assegurada pela sua dimensão estética, implicando também um determinado uso social e dependente da participação que promove nos locais para onde foi concebida — tem vindo a ser exposta em contexto museal.

Pode-se dizer que se tem vindo a assistir a uma profunda alteração do papel do museu de arte nas sociedades em que estão inseridos (Anderson 2004; Relyea 2013). Os museus de arte têm-se transformado de espaços restritos para espaços cívicos ativos e mais relevantes no tecido social das suas comunidades (Karp, Kreamer, and Levine 1992; Pollock and Zemans 2007). Cada vez mais, a sua existência faz parte da crescente valorização da cidade contemporânea e da sua cultura urbana (Buntinx et al. 2006). Uma cultura que se compõe de diversas práticas de coexistência social, de lugares físicos e de memórias coletivas (Carbonell 2012). É, talvez por isso, difícil imaginar atualmente um mundo sem museus de arte. Estas instituições hoje são entendidas como plataformas indispensáveis à definição das nossas vidas, como indica Donald Preziosi (2006), e a sua proliferação pode ser considerada como um fenómeno que vem reforçar a confiança na capacidade dos museus de arte providenciarem experiências duráveis e marcantes.

Expor obras de arte contemporânea em museus de arte faz parte do fenómeno descrito por Preziosi, consistindo no ímpeto de organizar o passado recente e no vasto e complexo processo de exposição a cargo dos museus de arte. Mary Anne Staniszewski, na sua publicação seminal *The Power of Display* (1998) analisa as estratégias a que as obras de arte são submetidas quando integradas numa

exposição em contexto museal, usando como caso de estudo o Museum of Modern Art de Nova Iorque (MoMa). Staniszewski conclui que uma obra num museu encontra-se não só enquadrada entre outras obras de arte como também de acordo com as convenções históricas das instalações museais da época. Estas últimas, considera, têm conotações culturais e pressupõem uma representação expositiva, histórica, ideológica e política de quem intervém nessas apresentações.

Neste contexto, vale a pena recordar que a curadoria é uma atividade que existe desde a fundação dos museus no século XVIII, e que no funcionamento interno de um museu já teve várias responsabilidades e prioridades. Inicialmente o curador que trabalha num museu de arte cuidava das suas coleções, atualmente as suas responsabilidades já não estão apenas relacionadas com a catalogação e a conservação.<sup>4</sup> Para este estudo importa principalmente a função do curador que envolve a organização e realização de exposições. Para o curador, uma exposição obriga a um trabalho de articulação por vezes complexo entre os termos da instituição que acolhe uma exposição e os termos dos artistas das obras propostas para essa exposição. Faz parte, por isso, das responsabilidades do curador assegurar que todas as áreas do projeto expositivo são abordadas de acordo com os interesses de todos os envolvidos, garantindo o acesso público às ideias em questão, escrevendo vários tipos de textos (curatorial,<sup>5</sup> didático e/ou promocional) e disponibilizando documentação complementar sobre o evento em questão.

Tendo em conta que o conceito de exposição no espaço museal atravessa uma fase de estimulante reflexão, esta investigação pretende analisar as estratégias

---

<sup>4</sup> A profissão de curador sedimentou-se com vários cursos de formação fundados na década de 1990. Os primeiros cursos foram o Whitney Curatorial Program (Nova Iorque), em 1991 e o Royal College of Art Curating Contemporary Art (Londres) em 1992, seguido pelo Bard College Center for Curatorial Studies (Nova Iorque) e pelo Appel Curatorial Training Programme (Amsterdam), ambos em 1994.

<sup>5</sup> É frequente ver-se aplicado o termo “curatorial” em vez “curadorial” em português. O primeiro é um termo emprestado do inglês e, sendo utilizado por especialistas da área, comumente aceite. Neste trabalho optei por escrever “curadorial” para estar mais de acordo com a ortografia da língua portuguesa.



curadoriais que têm vindo a atrair a atenção do público dos museus de arte para o segmento de Arte Contemporânea relativo à Arte Funcional. Uma vez que a exposição deste tipo de obras em museus exige a interrogação dos códigos e estratégias de apresentação por parte da atividade curatorial, o presente estudo pretende constituir um contributo para essa problemática.

### *Escolha do Tema*

Ao iniciar esta investigação, em 2011, não estava claro para mim quais os princípios que envolviam a exposição de Arte Funcional em contexto museal. Posicionava-me, sem estar plenamente consciente disso, junto dos “céticos do museu” que entendem a musealização como um processo que conduz a uma perda de significado e prejudica a experiência da obra de arte. Hoje, considero que uma das mais valias que a exposição de Arte Funcional traz para um contexto museal é a possibilidade desta prática artística juntar-se a outras práticas artísticas que quando reunidas num museu de arte ajudam a representar uma cultura e uma época.

Esta investigação beneficiou significativamente da minha experiência profissional enquanto Monitora de Setores Educativos de algumas instituições museais portuguesas, tais como, o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e o Museu de Serralves, e enquanto Investigadora Assistente no MIT List Visual Arts Center em Cambridge. O contato direto com estas instituições, com as suas linguagens museais e o(s) seus público(s) foram fundamentais para este trabalho. Foi ainda neste território de mediação e investigação que encontrei a urgência e a pertinência de ver esclarecidas as relações entre Arte Funcional e a sua exposição.

Para além desta motivação, a escolha do tema desta tese deve-se também às características da minha prática artística, mais especificamente os *Daydreaming Devices*, um projeto que iniciei em 2007, durante o Mestrado na School of

Architecture and Planning do Massachusetts Institute of Technology (2006-2008), que propõe a criação de objetos artísticos participativos que dependem do seu uso e dos encontros que provocam nos locais para os quais foram concebidos.<sup>6</sup> Com este projeto deparei-me com a necessidade de definir alguns aspetos sobre a exposição do mesmo, porque constatei que a separação dos *Daydreaming Devices* do local para o qual foram concebidos poderia dar origem a significados ambíguos. Tendo como foco central as problemáticas em torno da exposição de arte, a presente investigação teve como propósito principal o estudo do processo que condiciona e configura a exposição de Arte Funcional em museus de arte de modo a compreender, de forma estruturada, como é que obras de Arte Funcional se transformam em objetos museais.

### *Fundamentação da Terminologia*

Uma das características da Arte Contemporânea é o amplo leque de termos que têm vindo a ser desenvolvidos para uma melhor compreensão das suas complexidades. Deste modo, é fundamental clarificar que esta tese ocupa-se de práticas artísticas, designações, conceitos e processos que podem gerar ambiguidades porque referem-se a ideias que não se encontram estabilizadas. Nesse sentido, utilizo o termo “Estética da Participação Social” para segmentar as práticas artísticas que eclodiram do desdobramento do conceito de Arte Pública a partir da década de 1980. Estética da Participação Social é uma tradução do termo “Socially Engaged Art” ou “L'Art Socialement Engagé” e significa que são práticas que intervêm sobre a esfera social e valorizam a participação em arte (Tate s/d.). Existem inúmeras designações para descrever este tipo de práticas artísticas, de “Arte Intervencionista” — termo usado pelo curador Nato Thompson (2004) para

---

<sup>6</sup> Até agora criei dois dispositivos mecânicos neste âmbito, o *Dreaming Lounge* (2007) que esteve exposto três meses na Barker Engineering Library e a *Working Unit* (2008) que esteve exposta cerca de uma semana no Visual Arts Program do MIT, Cambridge, EUA. Ambos os objetos foram destruídos em setembro de 2008. A *Working Unit* foi entretanto reconstruída em 2013 e atualmente encontra-se numa casa particular no Porto.

descrever práticas que recorrem a estratégias ativistas —, a “Arte Útil” — conceito que engloba aquilo que Tania Bruguera (2012) considera arte que produz efeitos práticos na esfera social<sup>7</sup> —, a “Arte Sustentável” — termo proposto por Stephanie Smith (2005) para trabalhar com práticas artísticas que se desenvolvem sob o desígnio do Design Sustentável —, ou “Estética Operacional” — noção apresentada por Nicolas Bourriaud (2003) que enfatiza as relações entre pessoas e objetos mas que caiu em desuso.

Esta investigação trabalhou na operacionalização da designação “Arte Funcional”. Esta designação não é nova e tem vindo a ser utilizada, ainda que discretamente, por artistas e curadores que procuram compreender em maior profundidade a proximidade da Arte com o Design e com a esfera pública. Optei utilizar “Arte Funcional”, em vez dos termos acima indicados, de modo a realçar as características particulares de um certo tipo de práticas artísticas contemporâneas que exprimem um maior envolvimento dos artistas com a moldura social em que estão inseridos e que simultaneamente manifestam uma forte identificação com o Design.

A ideia de arte “pósconceptual” de Michael Newman (1999a) ajuda a compreender a especificidade das propostas de Arte Funcional. Segundo o autor, obras de arte deste tipo apresentam-se como objetos genéricos “que têm uma forma de visibilidade que implica tornar-se invisível”. Isto é, são “suficientemente típicas ou comuns” para não poderem ser consideradas únicas, como é próprio das obras conceptuais, contudo apresentam-se “aperfeiçoadas” dentro do seu género (1999a, 206–210). Também as obras de Arte Funcional têm uma aparência de produção em massa mas são criadas como objetos únicos. Se para Newman (1999a), este desejo de individualização dos objetos industriais é uma inversão do seu estatuto genérico, cuja universalidade está na forma como suprime o momento em que foi

---

<sup>7</sup> De acordo com Bruguera, o termo “Arte Útil” (Costas 1969) surgiu pela primeira vez em 1969 no manifesto do artista argentino Eduardo Costas (n.1940) (Bruguera 2012).

criado, pode-se, contudo, considerar que esta particularidade permite estudar com maior precisão o conceito do objeto de Arte Funcional.

Quando me refiro a “práticas artísticas” refiro-me ao modo como o artista realiza o seu trabalho, individual ou coletivamente, e que pode incluir influências, ideias, materiais, metodologias, técnicas e ferramentas. Quando me refiro a “obra de arte” ou “proposta artística” estou essencialmente a referir-me à materialização de uma ideia. A unidade de uma obra de arte, no entanto, pode ser constituída por uma totalidade de instâncias materiais variáveis. Quando me refiro a “objeto museal” estou a designar o conjunto material e simbólico em que resultou a negociação de valores implicados nos sistemas de construção de significados e nas opções para a exposição, coleção e conservação de obras de Arte Funcional.

O estudo e a reflexão crítica sobre práticas artísticas como as de Arte Funcional e sobre exposições de Arte Contemporânea são feitos por artistas, curadores, profissionais de museus, historiadores de arte e filósofos. Ao longo deste trabalho, convocarei o trabalho teórico de artistas que praticam e simultaneamente teorizam estes assuntos e de autores das áreas teóricas acima mencionadas. Frequentemente os artistas contribuem para esclarecer os conceitos operativos com que abordam a sua atividade e realçam as características mais significativas da tipologia da arte que praticam. Historiadores, críticos e filósofos também ajudam a compreender o significado da Arte Contemporânea, bem como a esclarecer a sua construção histórica. Utilizarei o termo “artistas” para os praticantes das artes visuais que referencio e cito para esclarecimento das minhas ideias, e o termo “autores” para os teóricos que convoco para o mesmo efeito.

### *Objetivo da Investigação*

Investigar sobre Arte Funcional pode contribuir para o conhecimento das sociedades que se definem num mundo globalizado (Harris 2011), tecnológico

(Jones 2006), mediatizado (Bishop 2012c) e militarizado (Flintham 2012) alargando o leque de perspetivas sobre a relação entre arte e vida. Este contributo advém, não só, de se considerar que os valores culturais nascidos das transformações políticas, económicas, científicas e sociais no século XIX — como a democratização da educação, o desenvolvimento da economia industrial e capitalista, a emancipação de diversos grupos sociais, a crescente longevidade da vida humana, a organização do trabalho ou a exploração dos recursos naturais — se mostram declaradamente insuficientes para representar os valores do início do século XXI. Advém também de se considerar que a Arte Funcional alimenta a ideia de que as práticas artísticas contemporâneas podem produzir um espaço controverso de produção e transmissão de conhecimento: se, por um lado, os artistas que criam este tipo de obras de arte o fazem através de um entendimento conceptual da arte, procurando formas de produção que desafiam o sistema artístico convencional, por outro, participam do seu discurso institucional através da sua intervenção em exposições em museus de arte e eventos relacionados.

Assim, o objetivo específico desta investigação consiste em procurar compreender o processo de musealização de obras de Arte Funcional a partir da sua exposição em museus de arte e os significados da sua conversão em objeto museal.

As questões de investigação que guiaram a realização desta pesquisa foram:

- Como se define o objeto museal relativo à Arte Funcional?
- Que inter-relações se estabelecem entre Arte Funcional e o seu objeto museal?
- Que desafios a Arte Funcional coloca à atividade curatorial em contexto museal?

Partindo da hipótese de que a apresentação de Arte Funcional implica a sua descontextualização, esta investigação examina como é que a exposição de propostas de Arte Funcional em museus de arte tem vindo a gerir a sua

recontextualização. Separadas do seu contexto original, as obras de Arte Funcional passam a poder ser exibidas em inúmeras condições e ficam mais afastadas do contexto que lhes permite ter um significado integral. Se o objeto musealizado é sujeito a uma negociação de valores que estão implicados nas opções para a sua exposição, como projetar esse património cultural no futuro, na expectativa de este vir a desempenhar um papel na História de Arte?

Esta questão de partida permitiu-me examinar recentes práticas curatoriais em contexto museal, e refletir sobre a exposição de obras de arte cuja condição material e simbólica é fundamentalmente instável. Tornou possível formular duas ideias que refletem sobre as questões acima indicadas: 1) a exposição de Arte Funcional tem contribuído para o desenvolvimento de metodologias de trabalho curatorial cada vez mais reflexivas; 2) o objeto museal relativo a uma obra de Arte Funcional é o resultado de um processo de negociação coletivo, de valores e de objetos, entre vários especialistas (artista, colaboradores do artista, curador, assistentes, conservador, entre outros).

### *Plano da Investigação*

A partir da delimitação do campo da investigação, a elaboração desta tese obedeceu ao estudo interligado entre obras de Arte Funcional na sua situação inicial e as suas respetivas representações em contexto museal. Circunscrevi o campo empírico a três obras de Arte Funcional, à compreensão dos contextos de criação de cada uma, à análise de cada um dos seus percursos expositivos em contexto museal e às estratégias curatoriais que as acompanharam de modo a aprofundar os vários aspetos que intervêm no processo de transformação da Arte Funcional em objeto museal.

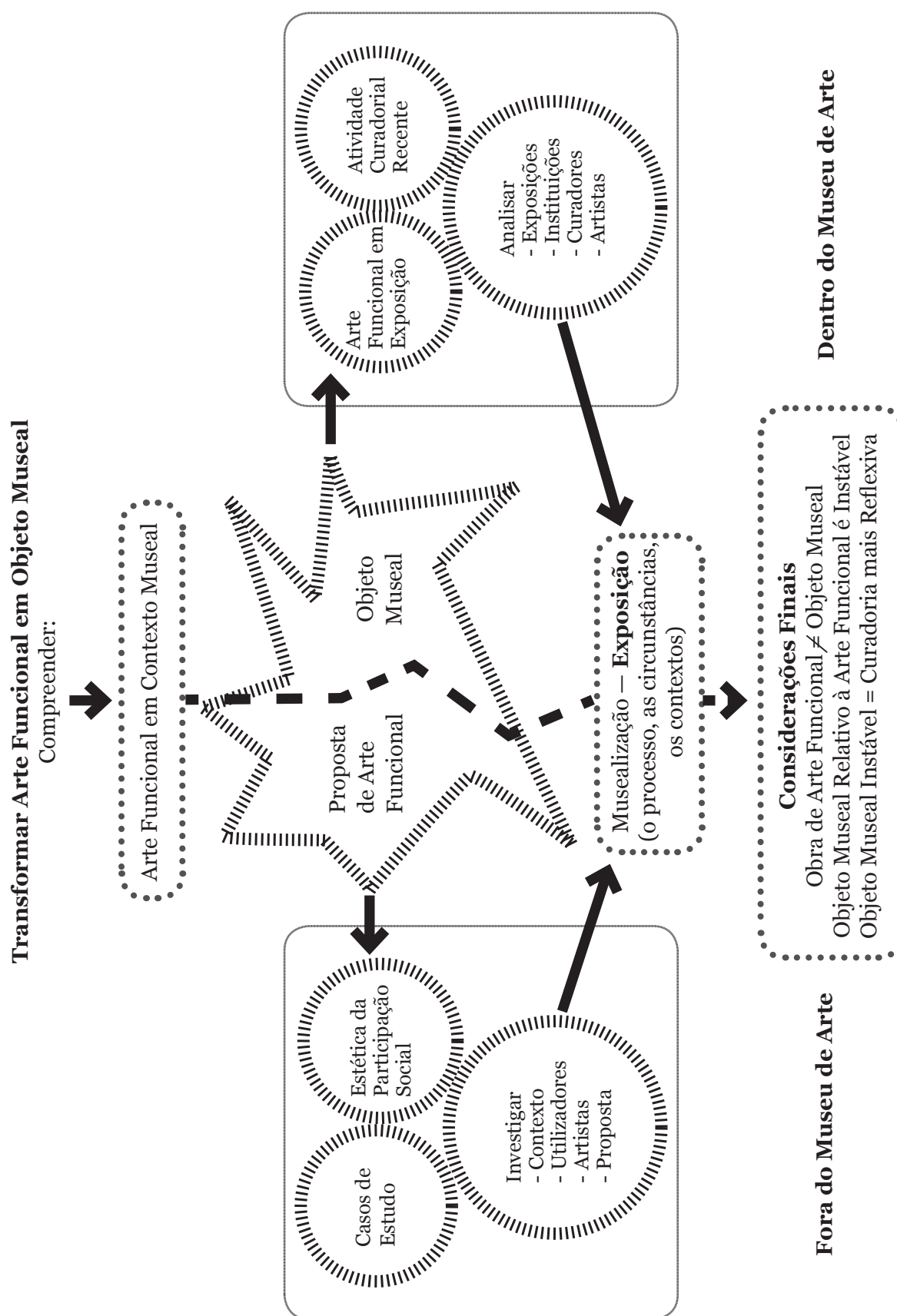


Fig. 1 Plano da Investigação.

## *Metodologia*

Para o estudo da relação entre o(s) significado(s) da Arte Funcional no contexto para o qual foi concebida e o(s) significado(s) da Arte Funcional veiculados pelo objeto museal em contextos de exposição, circunscrevi o campo empírico a três obras de Arte Funcional, seus contextos de criação, percursos expositivos, e ao estudo da musealização de Arte Contemporânea, isto é pesquisei as operações culturais que determinam a constituição de um objeto museal desta natureza.

Dois domínios do saber foram convocados para o desenvolvimento desta investigação, o domínio da Arte Contemporânea e o domínio da museologia, ambos inserindo-se no horizonte teórico de *Museum Studies*.<sup>8</sup> A tese desenvolveu-se, em particular, sob o ponto de vista do cruzamento dos estudos teóricos sobre práticas artísticas contemporâneas e curadoria na especificidade do estudo da exposição de Arte Funcional.

O estudo da exposição de obras de Arte Funcional obrigou ao desenvolvimento de um quadro conceptual que revê, por um lado, teorias de Arte Contemporânea que incidem sobre os domínios conceptual, social e funcional, e, por outro, teorias relativas à exposição de arte. Desenvolvi pesquisa empírica a partir de documentação produzida por artistas, curadores, diretores de museus, profissionais de museus, críticos e historiadores de arte em monografias, catálogos de exposições, *press releases*, brochuras, artigos publicados em jornais e revistas que tratam a exposição de arte, recentes desafios da curadoria, e a atividade dos museus na atualidade. Contatei diretamente com os artistas, os curadores e as instituições que acolheram as exposições coletivas mais significativas que integraram as obras em estudo para recolha de depoimentos e documentação vária.

---

<sup>8</sup> Este projeto de investigação teve como entidade de acolhimento o Instituto de História de Arte da Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) e está inserido na sua linha de investigação *Museum Studies*.



Para a caracterização da Arte Funcional reuni um grupo de 48 obras, criadas entre 1988 e 2015, que manifestam um maior ênfase nas suas dimensões conceptual, social e funcional, de entre as quais selecionei três casos de estudo: *The Homeless Vehicle* (1988) do artista polaco/norte-americano Krzysztof Wodiczko, *paraSite* (1998-) do artista norte-americano Michael Rakowitz (n.1973) e *Victory Gardens+* (2007) da artista norte-americana Amy Franceschini (n.1970). O **anexo a** reúne informação complementar sobre o grupo de propostas artísticas que contribuiu para esta caracterização de Arte Funcional. Estes exemplos foram reunidos sob um denominador comum: são práticas artísticas que se materializam sob a forma de um objeto de arte instável.

As obras de arte do tipo de Arte Funcional são instáveis, e distintas de obras de arte mais convencionais, porque a sua materialização vai exigindo ajustes. São propostas artísticas que não se materializam à partida em objetos únicos porque se podem vir a multiplicar como resultado dos melhoramentos realizados pelos artistas e colaboradores no processo criativo de estreitamente da ligação da obra ao seu utilizador. O sucesso deste tipo de propostas artísticas também reside na adequação da função do objeto/protótipo/modelo às necessidades do seu utilizador. Deste modo os múltiplos, desenvolvidos no processo criativo e melhoramento do objeto ao seu contexto prático de utilização, não são necessariamente idênticos uns aos outros, como se pressupõe que assim seja com obras de arte mais tradicionais. Uma obra de Arte Funcional é instável porque pode apresentar diversas configurações, que acrescentam outros valores aos inicialmente propostos pelo artista, através de uma trajetória criativa prolongada e potencialmente indeterminada.

Os três casos de estudo que informam esta investigação correspondem a três obras de Arte Funcional com um percurso expositivo distinto entre si, o que permitiu analisar um conjunto representativo de situações específicas à exposição de Arte Funcional. As suas trajetórias foram examinados através de estratégias empíricas e de modelos de análise influenciadas pelas disciplinas de Conservação de Arte e da

Antropologia. Através deste estudo identifiquei que frequentemente o conceito de objeto museal não coincide integralmente com o conceito da obra de Arte Funcional inicialmente enunciado pelo artista.

Os casos de estudo foram ainda escolhidos de acordo com o critério de estarem integrados numa coleção de arte. Cada uma das três obras pertence a uma coleção de arte e por isso completou um processo de musealização. *The Homeless Vehicle*, faz parte da coleção de arte do Estado Francês. A obra foi adquirida em 1995 à Galeria Gabrielle Maubrie pelo fundo regional para a Arte Contemporânea Frac des Pays de la Loire; *paraSite* pertence à coleção de Arquitetura e Design do MoMA e foi doado em 2007 ao museu pelo artista & Lombard-Freid Projects; Por último, *Victory Gardens+*, integra a coleção de arte do San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) que adquiriu a Franceschini, em 2007, quatro objetos relacionados com o projeto, a *Bikebarrow* (2007), o *Pogostick Shovel* (2007), a *San Francisco City Seed Library* (2007) e os *Planting Party Posters* (2007).

A análise das trajetórias de cada caso de estudo possibilitou conhecer em detalhe as sucessivas versões museais das obras e verificar que as exposições de arte são momentos de negociação de valores e significados entre especialistas — artista, curador, profissionais de museus — com responsabilidades diferentes no processo de musealização de obras de arte. Constatei também que o debate sobre os recentes desafios da curadoria de Arte Contemporânea — debate que acompanha a revisão teórica, filosófica e crítica da função dos museus de arte na atualidade — tem contribuído para uma atividade curatorial mais reflexiva e experimental. O curador Charles Esche caracteriza este processo como “desmodernização” (Esche 2005a; Esche 2011; Ponte 2015b) do contexto museal, propondo dimensões expositivas para além das do “cubo branco”. Por fim, conduzi este projeto procurando relações e questionando essas relações através da análise da constituição de objetos museais relativos à Arte Funcional e à atividade curatorial que os tem acompanhado, confiando que este trabalho aponte alguns caminhos para a sua compreensão.

### *Estrutura da Tese*

A tese, está estruturada do seguinte modo: introdução, quatro capítulos principais e considerações finais. Os quatro capítulos principais são:

**O 1. Capítulo** intitulado **Quando a Arte Contemporânea é Arte Funcional** elabora um quadro teórico sobre o desdobramento que o conceito mais convencional de Arte Pública atravessa a partir da década de 1980. Este desdobramento do conceito de Arte Pública dá origem a práticas relacionadas com a Estética da Participação Social, onde se integra a Arte Funcional. Este capítulo propõe também uma moldura conceptual para a Arte Funcional, designação que agrupa propostas artísticas que se distinguem material e simbolicamente de outras práticas semelhantes sobretudo devido a uma contaminação do Design.

**O 2. Capítulo** que se intitula **Arte Funcional — Seleção dos Casos de Estudo** trata os critérios que orientaram a seleção dos casos de estudo que guiaram a estrutura e a metodologia de trabalho adotada nesta investigação. A recolha empírica permitiu aprofundar as características distintivas das propostas de Arte Funcional, obras cuja unidade articula-se para além do domínio estético, para um posterior exame das tensões que geram em contexto museal.

**O 3. Capítulo** intitulado **Quando Arte Funcional se Torna Objeto Museal** corresponde ao estudo da musealização de Arte Contemporânea e em particular à etapa que diz respeito à exposição de obras de arte. Este capítulo reflete sobre a natureza instável de determinadas obras de arte próximas das do tipo das propostas integradas no segmento de Arte Funcional. O capítulo investiga a recente atividade curatorial de determinados museus de arte que têm vindo a explorar procedimentos expositivos ajustáveis a tipos de arte mais difíceis de categorizar, e como estas experiências têm contribuído para que a exposição de Arte Funcional seja uma etapa da sua musealização cada vez mais flexível.

O **4. Capítulo**, com o título **Trajetórias da Arte Funcional** contextualiza os resultados da pesquisa empírica e da análise de situações expositivas representativas dos três casos de estudo de que se ocupa esta investigação. O capítulo expõe e reflete sobre as relações entre obras de Arte Funcional, de natureza instável, e a condição instável do seu objeto museal. O capítulo reflete também sobre as relações que se estabelecem entre o artista, curadores e profissionais de museus diante dos desafios da exposição de Arte Funcional.

## 1. Quando a Arte Contemporânea é Arte Funcional

“[Tal como a ciência] a arte também entrou numa área de autoconhecimento. Muitos artistas têm tentado com o seu trabalho expressar o presente estado de confusão, incerteza e de conflito na provável expectativa de ao dar-lhe visibilidade e uma forma, em seguida, obter domínio sobre ele.”

David Bohm “On the Relationships of Science and Art” in *On Creativity* [1996] (2004, 37).

No âmbito da produção de Arte Contemporânea a Arte Funcional é uma designação usada por artistas e curadores de arte para se referirem a práticas artísticas que operam para além da estética e estão contaminadas pelo Design. Este capítulo propõe um enquadramento teórico para este tipo de propostas no campo de uma tipologia mais recente de Arte Pública, assinalada de modo abrangente como Estética da Participação Social. Para além disso sugere que as obras de Arte Funcional distinguem-se material e simbolicamente de outras práticas artísticas integradas na Estética da Participação Social devido à sua proximidade com o Design e às interseções dos domínios conceptual, social e funcional que as caracterizam. Por fim, de forma a contribuir para uma operacionalização da designação de Arte Funcional, o capítulo propõe interpretar um conjunto de propostas artísticas, à luz da ideia de “viragem social da arte” de Claire Bishop e de obra de arte “pósconceptual” de Peter Osborne.



## 1.1 Variantes do Conceito de Arte Pública

### 1.1.1 Do Conceito de Espaço Público ao de Esfera Pública

A Arte Pública foi durante muito tempo definida como uma manifestação artística permanente, criada para um espaço de usufruto coletivo (Miles 1997; Finkelpearl 2001; Knight 2011; Knight and Senie 2016). Contudo a partir do final da década de 1980 gerou-se um profícuo debate entre artistas e críticos de arte sobre a precisão desta definição. Este debate resultou em inúmeras designações para o tipo de práticas artísticas recentes desenvolvidas neste âmbito (Bishop 2006a) e em renovadas definições para o seu contexto de produção. Duas autoras destacaram-se na altura por tentar compreender as propostas contemporâneas de Arte Pública que anunciavam importantes mudanças, como também por procurar um significado mais ajustado ao território comum em que ocorriam. Assim, a revisão ao conceito de Arte Pública proporciona também uma importante revisão ao conceito de espaço público. Patrícia Phillips (1988) e Rosalyn Deutsche (1988) propõem a utilização do conceito de esfera pública, em vez de espaço público, para caracterizar as relações que intervêm num espaço comum e que, simultaneamente desafiam a noção convencional de Arte Pública, propondo um conceito revigorado para a “esfera cultural pública” (Deutsche 1988, 12).

O conceito de esfera pública proposto por Phillips e Deutsche, por sua vez, é inspirado por aquilo que Hannah Arendt (1998 [1958]) definiu, de um ponto de vista político-filosófico, fazer parte de um sentido moderno de cidadania democrática. Sumariamente, para Arendt a cidadania é constituída por relações articuladas entre os domínios do *comum* e da *aparência*. Arendt, entende que a esfera pública é o local onde é possível agir politicamente, através do discurso e da persuasão, estabelecendo relações de reciprocidade e de solidariedade. Ideias que foram mais tarde exploradas por Jürgen Habermans (1962), que vieram reforçar o

conceito de que a natureza do espaço público é discursiva e por isso bem mais complexa do que a simples definição de um território abstrato.<sup>9</sup>

Patrícia Phillips (2008), considera que o conceito tradicional de Arte Pública tem tendência para considerar o caráter público de forma generalista e simplista, em vez de o entender como um conceito diverso, variável e controverso, como considera que certas práticas artísticas mais recentes assim o fazem. Phillips (1988) olha para o espaço público como um espaço simbólico, subjetivo e volátil, mais dependente da composição psicológica dos indivíduos que o constituem e das relações sociais de uma dada comunidade, inseridas numa sociedade mais vasta, que aí acontecem do que de um determinado lugar geográfico.

Rosalyn Deutsche, muito critica quanto ao papel que a Arte Pública vinha a desempenhar na cidade de Nova Iorque, considera que a sua função convencional “materializa como natural as condições da cidade do capitalismo tardio” (Deutsche, 1988, 4). Notando que o conceito de espaço público aliado à noção de Arte Pública mais convencional carregava consigo intenções de descartar as diferenças que existem na cultura das sociedades, Deutsche considera que o espaço público não é uma categoria real mas sim “um artefato ideológico, um território fragmentado e contestado” (Deutsche 1988, 12). No seu entender, a arte e o espaço são categorias sociais onde relações sociais são reproduzidas e é necessário ter em conta que elas próprias são conceitos sociais.

Deutsche entende por isso que, só tendo consciência do artificialismo destas categorias será possível desmistificar a noção convencional de espaço público e interligar os modos de vida social e as suas formas materiais mais de acordo com a diversidade do tecido social e cultural de uma cidade (Deutsche 1988, 24). Para a

---

<sup>9</sup> Contudo, e frequentemente, as designações de espaço público e de esfera pública continuam a ser empregues de uma forma vaga e imprecisa e nalgumas discussões injustamente tratadas como sinónimos (ver, por exemplo, Nguyen and MacKenzie 2010; McCormick and Schiller 2015).



autora esta ligação está mais visível em determinadas práticas emergentes na Arte Contemporânea, que mais tarde vieram a ser assinaladas como práticas artísticas que deram contribuições iniciais para a “viragem social da arte”, como veremos adiante.

Assinala Deutsche que o conceito de Arte Pública foi equivocadamente relacionado com a recuperação do tecido urbano e considerado “socialmente responsável” porque se apresentava com uma função — estabelecer um local para comer, dormir ou sentar (1988, 18). Estas noções de uso apresentam uma distorção do significado da atividade social, aliando-a simplesmente à resolução de problemas, e confundem o conceito de objeto “útil” com o conceito de mercadoria (ibid.). Para Deutsche (1988), o conceito de espaço público que acolhe a noção convencional de Arte Pública é bastante redutor quando aplicado a manifestações de práticas artísticas contemporâneas que se passam num espaço comum e fora dos museus de arte.

Phillips (1988) e Deutsche (1988) têm uma definição próxima de esfera pública, mas com diferenças entre si. Enquanto Deutsche ressalva que qualquer espaço de apresentação de arte, seja galeria ou museu, pertence à esfera pública e que nada garante que a localização de obras fora dos espaços convencionais de arte permita construir um público à sua volta, Phillips indica que Arte Pública não é só sobre arte “fora de portas”: é também sobre a atividade artística que investiga a noção de público e o conceito de “coletivo”. Para Phillips (1988), a arte é pública pelo tipo de perguntas que convoca; para Deutsche (1988), a arte é pública pela forma como constrói um público, eliminando as divisões entre público de arte e público em geral (Deutsche 1988).

A designação de esfera pública que estas autoras ajudaram a disseminar tem sido entretanto validada por vários outros autores (ver, por exemplo, Fraser 1990; Becker 2012; Becker 2014; Cartiere and Zebracki 2015) que se têm ocupado da revisão do conceito de Arte Pública, propondo-se teorizar sobre o crescimento do

conceito de Estética da Participação Social, implicado na “viragem social” da arte, a que a revisão de Arte Pública na década de 1980 deu origem. Os artistas identificados por Phillips e Deutsche, e que contribuíram para o desenvolvimento da Estética da Participação Social, exploram práticas artísticas que desafiam a aparente neutralidade que o conceito de espaço público transporta, tornando visível na obra a sua organização social e conteúdo ideológico. Estas práticas têm gerado obras que se afastam “de uma noção de arte [pública] que está no espaço mas é independente deste”, a favor “de uma noção de arte [pública] integrada no espaço e nos seus utilizadores” (Deutsche 1988, 21).

De facto, do questionamento da noção de Arte Pública resultaram propostas artísticas decisivamente marcadas por um comprometimento social e político (Mitchell 1992). “Novo Género de Arte Pública” foi, por exemplo, uma designação que apareceu inicialmente como título da publicação *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1994), editada por Suzanne Lacy, que identifica um conjunto de transformações recentes no conceito de Arte Pública que o distancia das formas tradicionais do monumento e da estatuária, reunindo propostas realizadas por artistas sob um compromisso social diferente. Através de estratégias de questionamento de origem ativista, as propostas enquadradas nesta tipologia pretendiam estabelecer uma relação da arte com o lugar através de um envolvimento mais direto com as suas audiências (Birchall 2015; Cruzeiro 2015).

Contudo é Claire Bishop, autora que tem dado importantes contributos para a teorização das práticas contemporâneas relativas à Estética da Participação Social (*Socially Engaged Art*), que revela que o maior envolvimento dos artistas com questões sociais se deve à “viragem social” da arte. Segundo o *Glossário da Tate* (s/d.), Bishop cunhou este termo ao utilizá-lo pela primeira vez no seu artigo “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” (2006a) para se referir ao segmento de práticas artísticas que operam num âmbito social, tendencialmente fora do espaço dos museus e galerias. A autora refere que em geral estas práticas manifestam-se e concretizam-se através da participação e da colaboração, e que

por isso raramente são materializadas em objetos que possam ser transacionáveis, como uma obra de arte moderna normalmente é.

No entender de Bishop (2006a), as práticas que se desenvolvem no âmbito da Estética da Participação Social privilegiam uma maior proximidade com o tecido social em que se inserem, através: a) da criação de projetos efémeros mais do que de objetos – mais do que depositar ideias em artefatos a tendência das práticas, enquadradas no âmbito da Estética da Participação Social, é a de criar processos para serem implementados numa rede de trocas; b) da incidência sobre determinadas esferas públicas – investigam conceitos que problematizam representações locais; c) constituem-se por um elevado grau de colaboração e participação – projetos iniciados por artistas (ou outras pessoas que se identificam com arte) que envolvem vários tipos de colaboradores e participantes nas suas várias etapas de conceção, realização, documentação e reapresentação; d) tratam-se predominantemente de projetos realizados no contexto ocidental, mais precisamente na Europa Central e na América do Norte.<sup>10</sup>

Na designação de Estética da Participação Social cabe um conjunto alargado de diversas práticas artísticas que variam entre estratégias puramente conceptuais, processuais e outras mais materializáveis. Esta estética engloba tanto formas de contrapropaganda, iniciadas por artistas, das representações institucionais de cidades bonitas e bem geridas (Esche 2008; Finkelpearl 2013; Grady 2016) como objetos performáticos mais de acordo com a designação de Arte Funcional em estudo. De facto, a Arte Funcional, destaca-se de outras práticas artísticas de índole social e de carácter participativo por se materializar em objetos com características performáticas intimamente relacionadas com o seu utilizador/participante/colaborador. São objetos que têm uma presença no

---

<sup>10</sup> O alcance da minha pesquisa não permitiu explorar como artistas de outros continentes estão a desenvolver o conceito de Estética da Participação Social nos seus contextos culturais.

quotidiano, e não apenas no contexto artístico, que propõem uma experiência disruptiva de *performatividade* na esfera pública para os quais foram concebidos.

As práticas desenvolvidas no âmbito da Estética da Participação Social permitiram mostrar como a noção de espaço público se complexificou com o desenvolvimento da globalização,<sup>11</sup> dependente das políticas de privatização do espaço urbano (Pietromarchi 2005) e da grande instabilidade política e económica<sup>12</sup> que se vive. Já na década de 1980, Deutsche (1988) assinalava que era cada vez mais comum os artistas apropriarem-se do conhecimento produzido por urbanistas e especialistas em campos como a geografia, a sociologia e o planeamento urbano, de modo a compreender em concreto a distribuição e controlo de poder na esfera pública (Cruikshank and Korza 1988). Deste modo, as práticas artísticas ligadas à Estética da Participação da Arte, acontecendo fora do contexto físico da galeria ou do museu, pretendem tornar visíveis questões ocultas sobre o local em que se apresentam, criando situações inspiradoras e experimentais que conduzem o discurso artístico para dimensões críticas e atuais.

Para o curador Simon Sheikh (2005), que desenvolveu reflexões sobre as noções de Estética da Participação Social e de esfera pública que interessam ao estudo da Arte Funcional, estas duas noções existiram sob uma aparente unidade devido à sua natureza artificial e idealizada. Considera este autor que o espaço público

---

<sup>11</sup> Este conceito refere-se à crescente integração das economias por todo o mundo e representa o processo de transação de produtos, de movimentos de pessoas, de serviços, de conhecimento e de capital. Apesar do termo existir há mais tempo, só começou a ser regularmente utilizado nos anos de 1980, para ser utilizado em análises que estudam a sua influência sobre todas as atividades humanas, incluindo as relativas ao mundo da arte (cf. Stiglitz 2002).

<sup>12</sup> Antecipando o fim da guerra fria (1947-1991), destaco a queda do muro de Berlim em 1989 que deu origem a uma importante reestruturação da Europa, que passou também por novos Estados-Nação: a Jugoslávia dividiu-se em seis países (Croácia, Sérvia, Eslovénia, Kosovo, Macedónia e Bósnia) e a Checoslováquia em dois (República Checa e Eslováquia). Delimitaram-se novos países na região báltica (Estónia, Letónia, Lituânia) e outros surgiram da divisão da URSS (Ucrânia, Azerbaijão, Geórgia, Bielorrússia, entre outros). Em 1989, pertenciam à União Europeia 12 países — os fundadores (Bélgica, França, Alemanha, Itália, Luxemburgo, e Holanda), a Dinamarca, a Irlanda, o Reino Unido, a Grécia, Portugal e Espanha, um número que mais que duplicou quando se juntaram dezesseis outros países. Assinale-se ainda a crescente democratização do uso da *internet* nos anos 1990 e seguintes.

nunca representou um conceito uniforme e que as obras de Arte Pública sempre estiveram sujeitas a múltiplas concepções e interpretações. Tal como a noção de espectador e de obra de arte não são categorias definitivas, também a noção de espaço público se “desmaterializou” e “expandiu” (Sheikh 2005, 7). É, assim, mais produtivo pensar sobre a fragmentação e diferenciação da esfera pública, por um lado, e a desmaterialização das obras de Arte Pública, por outro, para se compreender o que se passa atualmente com este tipo de práticas.

Sheikh considera que as propostas artísticas que ocorrem em espaços diferentes do museu/galeria resultam da libertação das convenções materiais e dos contextos tradicionais das obras de arte, tornando-se dependentes de um outro tipo de parâmetros e de “espaços de experiência” (ibid.). Entende a esfera pública como “formações fragmentadas que umas vezes se conectam, outras vezes se fecham, e que estão em relação umas com as outras de forma conflituosa e contraditória” (2005, 8), convocando simultaneamente uma noção de espetáculo. Essa noção de espetáculo, que resulta quando a esfera pública é ocupada por intervenções artísticas, propõe uma relação com o espectador muito atraente e cheia de potencial para ser explorada: nessa situação, o espectador não é somente o visitante do museu mas os transeuntes, convidados a distinguir aquilo que, no local em que se encontram, é arte e aquilo que não é, num exercício de reflexão sobre o que é e não é arte (ibid.).

Este mesmo autor constata ainda uma outra variável importante no reconhecimento deste tipo de arte, a de que o entendimento sobre a obra depende não só da localização desta mas também da situação social do potencial espectador. Por isso mesmo, as variáveis que influenciam a compreensão da Arte Pública recente — obra, contexto e espectador — podem gerar significados agonísticos (ibid.). Ao estabelecer o sistema de arte como uma esfera pública, o autor não o está a fazer de modo unitário. Isto é, Sheikh considera que, enquanto esfera, o sistema de arte é uma plataforma agonística constituída por “diferenças” e por “subjetividades políticas e económicas opostas” (2005, 14).

A aparência uniforme (Luhmann 2000; Thornton 2009; Canclini 2014) que o sistema de arte pode eventualmente apresentar é um artifício herdado de um tempo em que prevalecia o pensamento modernista, velando por um sistema de arte autónomo e estável. A atualidade não funciona assim e o sistema da Arte Contemporânea está mais consciente das suas vulnerabilidades e das instabilidades a que está sujeito (Stalabrass 2004; Hudson and Dumbadze 2013).

Como já se assinalou, a acompanhar o desenvolvimento das relações entre práticas artísticas e intervenção social e política esteve também o processo de globalização que prometia redefinir a existência social e dar um novo ímpeto ao sistema capitalista (Buchholz and Wuggenig 2002). A queda do muro de Berlim, em 1989, representa para vários historiadores e críticos de arte um momento de viragem e da enorme expansão da produção e disseminação de Arte Contemporânea, sendo um dos primeiros sinais da globalização em arte (Belting and Buddensieg 2009; Dumbadze and Hudson 2013).<sup>13</sup> A globalização contribuiu para que o sistema da arte se (des)localizasse para uma multiplicidade de centros e lugares, havendo cada vez mais artistas que consideram que a arte é um espaço de produção e transmissão de conhecimento onde, “é possível uma organização e comportamentos sociais diferentes” (Wang citado em S. Smith 2005, 6).

A acompanhar o desenvolvimento destas práticas mais recentes tem também estado a sua reflexão teórica. Pela revisão de literatura realizada, pode considerar-se que o conhecimento produzido até aqui se tem destinado sobretudo a compreender aquilo que Claire Bishop assinala como a “viragem social” da arte e a mapear o crescimento da Estética da Participação Social. Vários autores refletem

---

<sup>13</sup> Esta data assinala também o projeto *89plus* dos curadores Simon Castets & Hans Ulrich Obrist que agrupa artistas que nasceram em ou depois de 1989. Segundo os curadores este ano é marcante não só pela já referida queda do muro de Berlim mas também “pela revolta da Praça Tiananmen e o surgimento da World Wide Web”, acontecimentos que os curadores consideram coincidir com uma acentuada reconfiguração das práticas artísticas contemporâneas (Donadio 2014). Sobre os vários eventos realizados no âmbito deste projeto ver URL: <http://www.89plus.com/events/>, acedido 01.06.2016.

sobre as “novas” metodologias de trabalho, sobre as características das propostas artísticas que daí resultam e os seus efeitos no sistema de arte, nas comunidades locais e nas sociedades em geral.

Atualmente é possível encontrar diversos autores que têm vindo a propor vários tipos de sistematização para uma maior compreensão do desdobramento do conceito convencional de Arte Pública em práticas ligadas à Estética da Participação Social. Por exemplo, Ben Parry em *Cultural Hijack: Rethinking Intervention* (2012), trata do processo criativo e o arsenal crítico dos artistas no desenvolvimento de práticas que considera “encontrarem-se no limiar da arte que intervém no espaço urbano” (Parry 2012, 5). Nato Thompson em *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011* (2012), legitima o conceito de “viragem social” da arte, de Claire Bishop, enquanto manifestação das “novas formas de vida que levam a uma reconsideração das práticas artísticas” (ibid.), que, segundo o curador, “desafiam fronteiras discursivas” (2012, 32). Claire Doherty em *Public Art (Now): Out of Time, Out of Place* (2015), por sua vez, arrisca a uma tipificação das práticas artísticas desenvolvidas no âmbito da Estética da Participação Social reunindo sob um impulso arquivista, e segmentando ainda mais este tipo de práticas, um conjunto de propostas nas categorias de: “Deslocação”, “Intervenção”, “Desorientação”, “Ocupação” e “Perpetuação”.

Também já se encontram autores que se lançam a fazer a história das práticas artísticas envolvidas na Estética da Participação Social. É o caso de Claire Bishop em *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012b), de Grant Kester em *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in the Global Context* (2011) e de Shannon Jackson em *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (2011). Cada um destes autores estuda a produção de arte implicada na sociedade com o intuito de narrar uma história da relação de práticas artísticas com as esferas sociais das cidades em que se inserem, e cuja atividade se realiza em torno de situações de negociação sob os pontos de vista da audiência-

participação, no caso de Bishop, da colaboração em coletivos de artistas, no caso de Kester e da *performance*, no caso de Jackson.

Há também um conjunto considerável de autores que têm vindo a examinar e refletir sobre os temas mais comuns na Arte Contemporânea, onde se revela a presença dos assuntos que ocupam as sociedades atuais. Por exemplo, Alexander Dumbadze e Suzanne Hudson em *Contemporary art: from 1989- to the present* (2013) identificam a globalização, a participação, o ativismo, o mercado, as bienais e o ensino de arte como os temas mais recorrentes e significativos para a compreensão da emergência do segmento de arte relativo à Estética da Participação Social. Terry Smith em *Contemporary art: world currents* (2011) constata, através do seu estudo das práticas artísticas locais, que os artistas contemporâneos ocupam-se sobretudo de temas relacionados com a noção de *glocal*,<sup>14</sup> mobilidade, nomadismo, migração, fronteira, multiculturalidade, comunicação, identidade, viagem, alteridade e tradução. Hans Belting em *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (2013), por sua vez examina como é que os centros de arte de Nova Iorque, Paris e Berlim prosseguem a sua atividade com o aparecimento de centros de arte mais periféricos, como Hong Kong e dos Estados do Golfo Pérsico e que efeitos essa ampliação do sistema da arte tem provocado na produção de arte propriamente dita.

Por fim, providenciando indícios mais concretos sobre os modelos e estratégias específicas a criar e a desenvolver nas práticas artísticas ligadas à Estética da Participação Social, há autores que tratam de estruturar e planear as várias etapas criativas, burocráticas e técnicas que este tipo de propostas exige. É o caso de Barbara Goldstein, em *Public Art by the Book* (2005), que cria um guia prático

---

<sup>14</sup> O termo é utilizado pelo sociólogo Roland Robertson na publicação *Globalization: Social Theory and Global Culture* (1992). Em arte o conceito é aplicado quando se pretende estudar o entrelaçamento das condições locais e globais ao redor dos artistas e das instituições num dado momento, como no simpósio internacional “Glocal Affairs: art biennials in context” na Universidade de Graz, Áustria, em abril de 2015.



para artistas, agentes governamentais locais e outros profissionais ligados às artes para a implementação de projetos que envolvam comunidades; De Pablo Helguera, em *Education for Socially Engaged Art* (2011), que trata também de tópicos que refletem sobre a ética das propostas artísticas de carácter participativo; E de Nuno Sacramento e Claudia Zeiske, em *Artocracy: Art, Informal Spaces and Social Consequences: A Curatorial Handbook in Collaborative Practice* (2011), que refletem sobre as questões práticas da curadoria relacionada com a Estética da Participação Social.

A análise a estas publicações permitiu constatar que o desaparecimento do conceito de Arte Pública tal como era conhecido, encorajou o crescimento de uma noção de arte mais ambígua, desmaterializada e abrangente, como a que envolve a “viragem social” da arte. Verificou-se, igualmente, que entre os anos 1990 e 2000, a teoria de Arte Contemporânea se dedicou à definição das práticas ligadas à Estética da Participação Social que anuncia alterações profundas entre a relação da obra com o público e com as instituições de arte. Na década seguinte, a partir de 2010, as publicações produzidas no âmbito da teoria de arte tratam de questões mais relativas à sua compreensão e institucionalização, com uma série de curadores e críticos de arte a examinar propostas que intervêm em diferentes esferas públicas da ordem social. Não esgotando a análise sobre o desaparecimento do conceito de Arte Pública e o crescimento da Estética da Participação Social, os autores mencionados têm vindo a contribuir para a organização de uma perspetiva mais estabilizada sobre este fenómeno que continua a florescer.

## **1.2 O Crescimento da Estética da Participação Social**

O desdobramento do conceito de Arte Pública em práticas artísticas que se envolvem com o seu contexto de criação e audiências mais específicas, deu origem a uma atividade artística mais consciente dos dilemas que caracterizam o tecido social em que se inserem. O crescimento da Estética da Participação Social é um

reflexo desse desdobramento e da maior percepção das várias dimensões articuladas de certas propostas de Arte Contemporânea. Arte Funcional, que reúne saberes de várias disciplinas para reforçar o seu domínio social, demarca fronteiras que não se afirmam ser específicas ao sistema da arte.

Para melhor compreender a atividade dos artistas que assumem uma militância crítica e social que muito tem contribuído para o crescimento da Estética da Participação Social, deve-se ter em conta que alguns artistas aspiram “desafiar a forma como percebemos o mundo e as formas como agimos sobre ele” (Dan S. Wang citado em S. Smith 2005, 6). De facto, vários artistas que desenvolvem Arte Funcional defendem que a arte deve estar implicada nas circunstâncias das suas vidas através do desenvolvimento e criação de estratégias que pretendem alterar a realidade, intervindo<sup>15</sup> sobre ela.

Consideremos algumas propostas criadas no âmbito da Estética da Participação Social, que este estudo propõe reunir sob a designação operativa de Arte Funcional:

Jane Palmer e Marianne Fairbanks desenvolveram o conceito de *Personal Power*, 2004, que se traduz na integração de pequenos painéis solares que garantem a alimentação energética de aparelhos eletrónicos portáteis. Conforme Fairbanks, o conceito de *Personal Power* surgiu na sequência da declaração de guerra dos EUA ao Iraque (Fairbanks 2014) e no negócio da comercialização de petróleo envolvido na mesma. Na tentativa de criar um dispositivo que contribuísse para a independência das pessoas das fontes de energia convencionais, as artistas criaram unidades de energia móveis agregadas a peças de vestuário e outros acessórios que permitem carregar a bateria de pequenos equipamentos eletrónicos. *Solar Bag* (2006), por exemplo, é uma mala que tem integrado um painel solar e o arsenal necessário para o carregamento de um telemóvel, de um iPod ou de um MP3.

---

<sup>15</sup> (cf. Groys 2014 relativamente ao conceito de intervenção em arte).

Fairbanks refere que o sucesso do conceito e da sua aplicação prática permitiu-lhes considerar outras estratégias mais próximas da produção em massa destes objetos. A artista indica que, “como uma peça de arte ou como um protótipo, esta proposta terá pouco efeito sobre a alteração da nossa atual dependência de fontes de energia estrangeiras e não-renováveis, mas que poderá vir a ter um efeito mais efetivo e mensurável se ajustado a um produto de consumo” (ibid.).



Fig. 2 *Solar Bag, Messenger Style*, 2006, J. Palmer e M. Fairbanks. Foto JAM © JAM.



Fig. 3 *Personal Power*, 2004, J. Palmer e M. Fairbanks. Foto JAM © JAM.

O coletivo internacional Ghana ThinkTank (c.f.2006), constituído pelos artistas Christopher Robbins, John Ewing, Matey Odonkor e Carmen Motoya, tem por missão “desenvolver os países do Primeiro Mundo” através da inversão das típicas dinâmicas de poder, possibilitando às pessoas que vivem em “países do Terceiro Mundo” intervir nas vidas das sociedades genericamente consideradas mais “desenvolvidas” (Ghana ThinkTank s/d.). O coletivo indica que faz parte dos seus objetivos “inverter os problemas” (Wikipédia 2016) e procurar ajuda em “locais inesperados” (ibid.), propondo “novos pontos de vista”, “construindo alianças improváveis” (ibid.) e “implementando-as seriamente sejam elas improváveis ou não” (ibid.).

*The Gana ThinkTank Mobile Unit*, 2012, é uma proposta criada neste âmbito e consiste na transformação de uma carroça puxada por um burro num centro de informação e acolhimento movido a energia solar, onde também se pode tomar chá, que viaja por aldeias marroquinas, recolhendo soluções para os problemas apresentados por cidadãos norte-americanos. Segundo Gana ThinkTank, para os Marroquinos contactados os problemas dos norte-americanos estão relacionados com o isolamento social. Os Marroquinos consideram que esse isolamento deve-se principalmente “à sua arquitetura” e “à separação das famílias” (Gana ThinkTank s/d.). Como solução propõe, “acabar com a obsessão americana de viver em casas unifamiliares e, em vez disso, construir *Riads* ao estilo marroquino — habitação compartilhada em torno de um pátio comum” (ibid.).



Fig. 4 *The Gana ThinkTank Mobile Unit*, 2012, em Marrocos. Foto Gana ThinkTank @ TGTT.

O coletivo dinamarquês N55 (c.f. 1994), fundado pelos artistas Ingvil Aarbakke e Ion Sørvin, a quem se juntou mais recentemente Anne Romme e Till Wolfer, tem-se destacado por criar objetos que intervêm no dia a dia e colocado *online*, para *download* gratuito, os respetivos manuais de produção, advogando uma atitude de *open source* na disponibilização da informação relativa à criação dos seus objetos. Uma destas propostas é a emblemática *Snail Shell System*, 2001, construída em polietileno — um termoplástico à base de petróleo —, é um “aparelho” para

habitação de custos reduzidos criado para acompanhar o nomadismo das pessoas contemporâneas pelos vários locais e ambientes em que circulam, tanto em terra (cidades, campos, florestas) como em água (portos, lagos, rios ou mar). Cada unidade deste sistema oferece espaço para uma pessoa.

No seu interior *Snail Shell System* tem uma minicozinha e uma mini-casa de banho. Várias destas unidades podem-se encontrar e formar comunidades temporárias. O “aparelho” pode ser ligado às infraestruturas existentes, como linhas de telecomunicações e cabos de eletricidade. Caso sejam adicionados dispositivos complementares, tais como, painéis solares, dínamos ou moinhos de vento, estas unidades podem produzir a sua própria energia (N55 s/d). O *Snail Shell System* também pode ser utilizado para o transporte de objetos e ainda fornecer proteção para as pessoas quando participam, por exemplo, em manifestações (ibid.). O manual de *Snail Shell System* encontra-se *online* e pode ser descarregado, tal como qualquer outro dos objetos criados por este coletivo.<sup>16</sup>



Fig. 5 Esq. *Snail Shell System*, 2001, N55. Foto N55. ©N55.

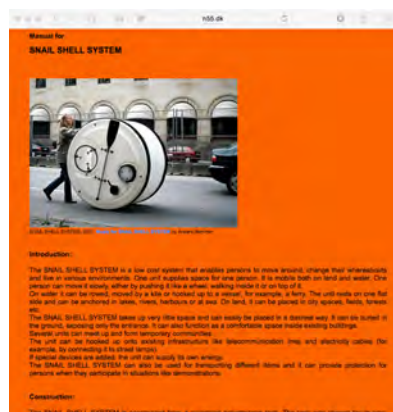


Fig. 6 Dir. Manual online do *Snail Shell System*, 2001, N55. © N55.

<sup>16</sup> O manual pode ser consultado em URL: <http://www.n55.dk/MANUALS/Manuals.html>.

*Nomadic Mosque*, 2005, de Azra Aksamija (n.1976) é uma proposta artística que também pode ser integrada na designação de Arte Funcional. Consistindo num dispositivo conceptual e funcional, constitui-se por um traje que pode ser transformado em tapete de oração, que permite transformar qualquer espaço social secular num espaço de meditação. *Nomadic Mosque* acomoda necessidades litúrgicas e atua como um meio para comunicar problemas, necessidades e desejos quotidianos de crentes do islamismo (Aksamija 2010). Segundo Aksamija, *Nomadic Mosque* é uma interpretação arquitetónica da religião do Islão mas também uma ideia dinâmica e humanizada sobre o espaço simbólico de oração (ibid.). Respeitando as restrições religiosas islâmicas, a proposta da artista contribui para uma redefinição das formas tradicionais e funções das mesquitas na contemporaneidade. Para Aksamija, *Nomadic Mosque* examina a noção de mesquita e investiga os seus limites formais, explorando, mas também provocando, a convivência entre tradições islâmicas e a modernidade nos EUA e na Europa Ocidental (ibid.).



Fig. 7 Diagrama de *Nomadic Mosque*, 2005, Azra Aksamija © A. Aksamija.

Fig. 8 *Nomadic Mosque*, 2005, Azra Aksamija © A. Aksamija.

A proposta envolve um protótipo e um vídeo que documenta uma oração em vários espaços públicos com estudantes muçulmanos. Dirigida à comunidade islâmica jovem, a artista considera que o projeto só pode ser compreendido se os próprios

muçulmanos reconhecerem a elasticidade ideológica do Islão, que não só permite como também exige a sua própria mudança e progresso (ibid.).

De facto o aspeto de paródia aparece frequentemente aliado à Arte Funcional, como se pode verificar nas propostas *Personal Power*, *The Gana ThinkTank Mobile Unit*, *Snail Shell System* e *Nomadic Mosque* acima descritas, mas também nas diversas propostas reunidas no **anexo a**, que contribuem para a caracterização deste segmento de Arte Contemporânea.

A Arte Funcional, tal como em geral as práticas artísticas relativas à Estética da Participação Social, como descritas por Nato Thompson, são constituídas por abordagens interdisciplinares, como podemos constatar pelos exemplos apresentados, que trespasam para o mundo como uma manifestação artística que crítica, satiriza, interrompe, parodia e agita para a mudança social (Kennedy 2013). Não deixando de ser importante, é difícil tirar conclusões definitivas sobre os modos como artistas que criam propostas de Arte Funcional trabalham com o domínio social, porque as suas abordagens tendem a ser múltiplas e a sua atividade desenrola-se de formas todavia instáveis.

Referindo-me apenas aos artistas representados nesta tese, note-se, contudo, que alguns artistas vão esclarecendo as suas posições e o seu entendimento sobre o domínio social na arte. Amy Franceschini refere que a sua atividade artística pode ser entendida como “um catalisador para a consciência social e uma mudança positiva na sociedade contemporânea” (Salaysay 2012, s/p.). Franceschini considera que o papel da arte é, em parte, “ser útil” apesar de “no mundo da arte isso ter uma conotação negativa, para nós é importante que o trabalho dê resultados” (ibid.).

Michael Rakowitz indica que foi devido à frustração que sentia, em ver o trabalho dos estudantes das escolas de arte acabar numa galeria, que começou a fazer “projetos que se inseriam no âmbito de *site-specific*” de modo a que os mesmos

“pudessem ser encontrados ou descobertos, desafiando a autoridade da galeria” (Rakowitz 1998, s/p.); o artista menciona também que com o projeto *paraSite* (ver capítulos 2 e 4) pretendeu colaborar com comunidades urbanas, sendo isso “uma estratégia para compreender melhor a cidade” e “uma forma de educação fascinante sobre como a cidade se apresenta – ou se esconde” (Stillman 2012, s/p.).

Krzysztof Wodiczko sublinha a necessidade de os “artistas aceitarem múltiplos papéis e visões” (Phillips 2003, 47) e por isso assume-se como um “artista-vida” cujos projetos pretendem “inspirar e ajudar os seus participantes a tornarem-se não apenas testemunhas públicas e críticos, mas também atores que agem abertamente para o bem comum e que estão empenhados em lutar pela justiça e mudança social” (Wodiczko 2004, s/p.); este artista entende que a “democracia é um projeto inacabado” e que os “artistas estão numa posição especial para contribuir para novas formas de democracia”, através de projetos que “desafiam e interferem” com o sistema social, e a seu ver, “continuar a tradição vanguarda, que sempre se ocupou com assuntos do interesse público” (Phillips 2003, 33).

As interseções entre arte, política e sociedade sempre foram matéria de reflexão (Ray, Beckmann, and Nisbet 2001; Rosler 2006; Esche 2008; Mesch 2013). Presentemente estas relações continuam a gerar um debate intenso com críticos contra e a favor das interseções que se têm vindo a estabelecer, sobretudo quando diz respeito às práticas desenvolvidas no âmbito da Estética da Participação Social. Há críticos que reconhecem que os diversos contributos que ajudam a definir o conceito de arte como um paradigma cultural não estão predeterminados, e podem mudar, e por isso acolhem com admiração estas práticas que acontecem fora do contexto museal porque “tornam visíveis as limitações da arte tradicional” (Kaplan 2015), exploram noções de “valor” (Miranda 2014), permitindo ampliar a ação das instituições de arte para fora do seu território físico (B. Davis 2013). Contudo, há também críticas ao modo como estas práticas se propõem a realizar as suas intensões, como veremos de seguida.



### 1.2.1 Dilemas Relativos à Esfera Social

Jacques Rancière (2010), tem procurado compreender os aspetos que intervêm na “viragem social da arte” através de uma clarificação dos conceitos de estética, política e ordem social. Para o autor, política é sobretudo um conceito de oposição, é aquilo que permite ir reconfigurando o espaço comum de uma dada comunidade de forma a modificar as formas de subordinação dos seus elementos. Considera como oposição as formas de exclusão que operam dentro de uma ordem social que regula aquilo que se pode tornar visível ou invisível, dizível ou indizível, audível ou inaudível, mantendo os padrões existentes entre inclusão e exclusão. No seu entender, é no recorte do sensível — os aspetos comuns a uma comunidade —, “as formas da sua visibilidade e da sua organização” (2010, 20) que as intervenções políticas dos artistas ocorrem e revelam a sua oposição à ordem social. Assim, os artistas estariam implicados na política através de propostas que desafiam a distribuição do sensível, reconfigurando as formas de visualidade.

Para Rancière (2010), há lugar para uma transformação da arte, dos seus regimes estéticos, mas não da ordem social, no sentido de se ver estabelecido um regime de igualdade, porque esta constituiu-se essencialmente por um sistema desigual. O autor entende que “as artes só emprestam aos projetos de denominação ou de emancipação aquilo que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, aquilo que têm em comum com eles: posições e movimentos dos corpos, funções das palavras, repartições do visível e do invisível” (Rancière 2010, 20). A arte é assim entendida sob determinadas configurações e regimes específicos de identificação que, por sua vez, permitem determinadas funções sociais ou possibilidades políticas. Do seu ponto de vista, podem ser desenvolvidos projetos no âmbito da Estética da Participação Social, que se confundem com rituais sociais à semelhança do conceito de *escultura social — sociedade enquanto obra de arte*,

de Joseph Beuys,<sup>17</sup> ou do ativismo social, como acontece com os artistas que se inspiram nos movimentos de cultura social para explorar formas de imaginação social, mas nunca serão sucedidos no estabelecimento de uma nova ordem social.

Gregory Sholette (2016), por sua vez, considera que o papel dos artistas no seu envolvimento com movimentos sociais como o *Occupy*<sup>18</sup> tem tendência para não ser levado a sério pelas estruturas da cultura. No entanto, nota que o impacto na arte dos artistas envolvidos em movimentos sociais tem sido tão forte quanto o sistema capitalista que procuram combater, assistindo-se a uma mútua sedução entre os movimentos de cultura social e as instituições de arte.<sup>19</sup>

É animada por este contexto que, por exemplo, a 7ª Bienal de Berlim, em 2012, com curadoria de Artur Zmijewski (n.1966) e Joanna Warsza (n.1976) incorporou artistas e ativistas dos movimentos *Indignados* e *Occupy* na sua programação; aos ativistas, Zmijewski disponibilizou o espaço de exposição principal do KW Institute of Contemporary Art, onde foi realizada uma recriação de um campo de protesto (Lange 2012). Note-se que a tensão entre os domínios estéticos e políticos é tanta que, no decorrer da bienal, o evento foi confrontado com inúmeras críticas vindas do mundo da arte e viu-se implodido por parte dos ativistas convidados, que se

---

<sup>17</sup> Beuys defendia que a arte pode transformar o mundo através de uma esfera pública não mediada e do desenvolvimento de estratégias de comunicação que contavam com a participação do público (ver Mesch and Michely 2007).

<sup>18</sup> O grupo canadiano que dirige a revista *Adbusters* (f.1989) é frequentemente indicado como o impulsor deste movimento de ocupação, que por sua vez foi inspirado pelas manifestações sociais anti-austeridade dos *Indignados* ocorridas em maio de 2011, em várias cidades espanholas (Earle 2012).

<sup>19</sup> *Occupy* é um movimento mundial que despoletou no distrito financeiro de *Wall Street*, com a ocupação mais ou menos espontânea do Parque Zucotti, entre setembro e novembro de 2011. Não reclamando nenhuma ação precisa manifesta-se contra a corrupção das corporações e dos governos denunciada pela crise financeira de 2008. As ocupações, são acampamentos literais de pessoas em espaços públicos ou invasões de instituições que representam o poder financeiro, como os bancos. Os manifestantes são convocados através das redes sociais e agem através de consensos produzidos em assembleias gerais organizadas no local, numa expressão direta e espontânea de ação não mediada ou regulada.

sentiram utilizados pelo sistema artístico (Bailey 2012; Madoff 2012; Farrington 2013).

Para a Arte Funcional o domínio social tem vindo a ser explorado como um elemento que dá contexto aos objetos criados para responder a necessidades menos óbvias, cujo propósito é sobretudo o de “reconfigurar o visível”, tal como entendido por Rancière. Esta reconfiguração também é desencadeada por outro aspeto característico desta variante mais contemporânea de Arte Pública, e que é o da participação da audiência.

A participação é um conceito que atravessa toda a narrativa da arte moderna do século XX, sobretudo dos movimentos de vanguarda, que “desejavam ativar a audiência” como forma de “emancipá-la do estado de alienação produzido pela ideologia dominante, seja ela qual for” (Bishop 2012a, 36). A questão da participação, intervenção e colaboração em arte tem contribuído para intensificar o debate sobre a Estética da Participação Social e os efeitos que produz na esfera da arte e na esfera social. Claire Bishop resume em dois polos as várias críticas a este tipo de arte: por um lado, há grupos de pessoas ligadas à arte que pensam que se podem desenvolver práticas artísticas que intervêm em domínios em que outras instâncias falharam, porque os seus dinamizadores têm “uma ética humanista ou inspiram-se no Cristianismo” (Bishop 2012b, 39); por outro lado, há grupos de pessoas ligadas à arte que valorizam mais o projeto do artista “no seu contexto original mas também para além dele” defendendo que a arte contribui mais para “questionar os sistemas de valores” e para expor as “contradições sociais” do que propriamente para mudar a ordem social (ibid.). Ambas as posições têm sido sujeitas a críticas, como veremos de seguida.

O radicalismo de algumas das propostas artísticas que reclamam uma participação social tem sido pretexto de reflexão e análise no mundo da arte. Nos últimos anos apareceram várias revistas dedicadas exclusivamente à reflexão do domínio social em arte, entre elas destaco *PAD* (f. 2011), publicada pela Routledge, que se

apresenta como um fórum inovador e experimental para o comentário e reflexão crítica de Arte Pública, conceito que para esta revista engloba monumentos, murais, intervenções sociais, *performance*, projetos de paisagem e de design urbano e projetos *web*; *Art & the Public Sphere* (f.2011), publicada pelo Royal College of Art, é uma revista que se destina a académicos, artistas e curadores que investigam as questões que relacionam a Arte Contemporânea à esfera pública, bem como o papel da arte na história da democracia ocidental e na formação de opinião e na ação política; *FIELD — A Journal of Socially-Engaged Art Criticism* (f.2015), publicada pelo Departamento de Artes Visuais da Universidade da Califórnia, é uma revista com um propósito mais holístico. Segundo o seu editor Grant Kester, *FIELD* pretende “cultivar novas formas de produção de conhecimento interdisciplinar”, que o tipo de práticas ligadas à Estética da Participação Social exigem, e “desafiar o conhecimento herdado da crítica e teoria de Arte Contemporânea sobre as mesmas” (Kester s/d.).

Grant Kester é o editor e fundador de *FIELD* e tem sido uma das pessoas que muito tem contribuído para o desenvolvimento de conhecimento crítico sobre as práticas relativas à Estética da Participação Social. Kester (1995), por exemplo, considera que a noção de social que aparece em obras que implicam a participação e colaboração subverte os princípios sociais de uma democracia. Para Kester, o impulso artístico direcionado para os problemas de discriminação, ainda que inconscientemente, corre o risco de conter “sentimentos paternalistas sujeitos à matriz social e económica do sistema capitalista” das sociedades ocidentais (1995, s/p.). Assim, um artista cheio de boas intenções poderia estar a dar razão a argumentos conservadores para suprimir o papel do Estado na tarefa de “providenciar apoio social às camadas mais vulneráveis” (ibid.).

Kester (1995) nota que alguns projetos de Arte Pública com base comunitária, como designa este tipo de Arte Contemporânea, decorrem no âmbito de um clima ideológico e de uma tendência romântica de pensar e criar arte. O autor considera que, nos EUA, esta tendência surge das reformas a que o espaço urbano tem sido

historicamente sujeito e da preocupação em intervir nos problemas mais comuns que afetam as comunidades. Neste contexto cultural, destaca que as manifestações de compaixão e preocupação devem ser problematizadas, de forma a inverter a assimilação de argumentos conservadores sobre as causas subjacentes à pobreza e à desigualdade por parte dos artistas. O autor verifica ainda uma tendência alarmante das comunidades que formam a audiência-alvo deste tipo de práticas se constituírem frequentemente por indivíduos que se encontram em condições socialmente diferentes das do artista — prisioneiros, sem-abrigo, doentes ou desfavorecidos (Kester, 1995, s/p.).

Por sua vez, Lars Bang Larsen (2000) entende que a “estética social” que se faz sentir na Arte Contemporânea envolve aspetos práticos e utilitários que dão uma sensação de um envolvimento direto da arte na esfera social. Esta tendência em arte, segundo Larsen, contrariou a diabolização que se fazia sentir nas práticas artísticas na década de 1980, mais académicas e monumentais, ampliando o entendimento da arte como “processo” e “situação” (Larsen 2000, s/d.). Segundo Larsen, desde então as práticas artísticas ocorrem em qualquer lado e em qualquer ambiente, “em frente a uma camera de vídeo, num gravador de chamadas, no espaço urbano. Contudo, para este autor, a condição sociológica que se faz sentir na Arte Contemporânea é sobretudo uma forma de orquestrar comportamentos que estão a caminho de se naturalizar. O autor entende que a integração literal da arte na vida quotidiana faz parte de uma estratégia política e governamental mais ampla e de implementação do neoliberalismo que acompanha a “nova economia repleta de imperativos para socializar” (Larsen 2000, s/p.) e que foi estimulada, sobretudo, pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação social. Para Larsen, foi sobretudo este aspeto que “tornou a arte e o poder ‘sociológicos’” e não tanto o progressivo desenvolvimento da arte (ibid.).

Para Claire Bishop, a intenção dos artistas em fundir a sua atividade artística com a práxis social para produzir fins mais concretos do que arte é problemática devido ao papel que a audiência protagoniza nas propostas artísticas e na eliminação da

potencialidade disruptiva da arte.<sup>20</sup> Por um lado, Bishop considera que, do ponto de vista da audiência, apesar do presente conceito de espectador poder ser considerado como uma progressão “heroica” porque está mais envolvido na coprodução da experiência artística, também pode ser visto como uma subordinação ainda maior à vontade do artista, porque é uma subordinação voluntária e frequentemente criada de acordo com a lógica atual da economia de serviços. Por outro lado, Bishop, entende que a questão da utilidade da arte só tem resolução na dimensão estética e deve caracterizar-se por carregar propriedades antagonistas.<sup>21</sup> A autora opõe-se a práticas que “fazem sentir bem”, ou que “praticam o bem”, como considera ocorrer em determinadas propostas ligadas ao conceito *Esthétique Relationnelle* (1998)<sup>22</sup>, propondo em contrapartida que o conceito de arte deve resistir à sua inteligibilidade evitando assim, no seu ver, banalizar as suas possibilidades de interrogação e comprometendo as suas possibilidades inventivas e experimentais de se “justapor ao mundo” (Bishop 2012b, 44-45).<sup>23</sup>

De facto para alguns curadores, como Charles Esche (ver capítulo 3) as práticas artísticas que incidem sobre aspetos sociais são uma oportunidade admirável para trabalhar em duas instâncias distintas: dentro do museu de arte e fora do museu de arte. Apesar de Esche considerar que se é mais inventivo fora do museu de arte “porque não se traz a reboque nenhuma tradição” (Esche em entrevista com Ponte

---

<sup>20</sup> (Ver Bishop 2004; Bishop 2006b; Bishop 2006a; Bishop 2012b).

<sup>21</sup> O conceito de antagonismo foi introduzido por Chantal Mouffe e Ernesto Laclau no texto "Hegemony and Socialist Strategy" (1985) no âmbito da teoria social. Para os autores este conceito permitiu-lhes estudar o sistema social através da noção de contingência.

<sup>22</sup> Conceito desenvolvido a partir da exposição “Il Faut Construire L’Hacienda” que Bourriaud foi um dos curadores em 1992, no Centre de Création Contemporaine de Tours, França, com Alain-Julien Laferrière e Éric Troncy. A exposição agrupou propostas artísticas de Angela Bulloch, Peter Fend, Pierre Huyghe, Fabrice Hybert, Philippe Parreno, entre outros, que segundo Bourriaud “constroem um espaço social ideal” (Bourriaud 1992, 11–12).

<sup>23</sup> Jason Miller (2016) revê as críticas de Bishop ao conceito de Bourriaud, a uma saudável distância do momento em que ocorreu o debate, realçando a atual mudança de posição da autora em relação às práticas enquadradas na Estética da Participação Social, como também o seu contributo para a construção de uma teoria crítica das mesmas.

2014), dentro do museu é possível “pensar historicamente” (ibid.) e desenvolver dimensões menos óbvias da arte e da sua relação com a sociedade. Para Esche esse é um dos maiores desafios que neste momento a Estética da Participação Social coloca, “trabalhar a definição de museu” (ibid.).

### 1.2.2 Heranças da Arte Conceptual

Adotando a perspectiva de Jacques Rancière (2010) de que o regime estético altera representações dominantes através do estabelecimento de um novo regime de relação com o anterior e com as práticas do presente, encontro na Arte Funcional ecos da Arte Conceptual.<sup>24</sup> Para Alexander Alberro (2000) a arte conceptual desenvolvida na década de 1960 acompanha a reflexão e o questionamento dos artistas sobre o desajuste do conceito de arte diante das suas novas possibilidades de materialização. Esse questionamento tornou-se no conteúdo integral da obra de arte e caracterizou-se por uma profunda meditação sobre as convenções que a enquadram e sobre as formas de o comunicar. Os artistas questionavam, por exemplo, a separação da arte de outras atividades humanas insistindo na sua condição de interdependência. O compromisso de alguns destes artistas, em ver esclarecidas as convenções do sistema da arte, tem vindo a contribuir para que alguns artistas presentemente optem por desenvolver atividade fora do sistema tradicional da arte — museus, ateliês ou galerias. Em relação à Arte Funcional, verifico que não só os artistas em estudo identificam a relevância do domínio conceptual na sua prática artística, como também o sistema de arte os reconhece

---

<sup>24</sup> O crítico de arte Thomas McEvilley (1985) atribui a Henry Flynt (n.1940), filósofo e músico associado ao movimento *Fluxus* a criação do termo “Arte Conceptual” no início da década de 1960 para designar obras que têm por premissas conceitos e a estratégia analítica como uma metodologia de trabalho artístico. No entanto, artistas como Edward Kienholz (1927-1994), Joseph Kosuth e Sol LeWitt (1928-2007) também reclamam ter tido um papel precursor no uso desta designação no mesmo período. Sobre este debate ver Benjamin Buchloh, “Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions” (1990, 107-8); Jon Bird e Michael Newman “Introduction” in *Rewriting Conceptual art* (1999, 3) e também Robert C. Morgan “A Methodology for American Conceptualism” in *Art into ideas*, (1996, 31-32).

como tal. Por exemplo, Christopher Borrelli (2012) descreve Michael Rakowtiz “como um dos artistas conceituais mais influentes” e na página *online* do Museu de Arte Moderna de Varsóvia (s/d) vem indicado que Krzysztof Wodiczko “é um notável representante da arte conceptual dos anos 1970 e daí em diante”.

Contudo, como Thomas McEvelley (1985) constata, as estratégias dos artistas conceituais “puros” apenas definem uma etapa daquilo que é a sua prática conceptual. A influência do “gesto conceptual” exprime-se através das heranças menos puras da Arte Conceptual, que deram origem a estratégias antiestéticas e provocaram uma nova organização entre as divisões e hierarquias dos vários domínios do conhecimento; é também um fenómeno artístico mais disperso e sem um estilo visual único. Nesse universo fragmentado da arte é comum encontrar atividade artística que está mais presente no domínio do quotidiano. Consiste em práticas artísticas que, no entender de McEvelley, se encontram afastadas das questões disciplinares e de processos de desmaterialização; estariam envolvidas, por assim dizer, nas potencialidades simbólicas e materiais dos locais em que se inscrevem. Para um artista contemporâneo, é possível tratar estes tópicos porque o desenvolvimento do conceito inicial de *site-specific*<sup>25</sup> assim o permite.

Para Miwon Kwon, atualmente o conceito *site-specific* não incide apenas nas relações físicas, mais ou menos permanentes de um local (como Robert Smithson fazia), mas também nas suas relações mais “impermanentes”. Este desenvolvimento da noção de *site-specific* reflete o maior envolvimento dos artistas com o mundo que estava convencionalmente fora do sistema da arte (Kwon 1997, 91). Para Kwon, o conceito de *site-specific* representa uma metodologia de trabalho para os artistas que pesquisam e analisam as condições simbólicas do lugar onde se vão inscrevendo. A autora refere que os artistas

---

<sup>25</sup> Rosalind Krauss (2002) introduz o termo *site-specific* em 1978, para descrever as práticas artísticas desenvolvidas no âmbito da escultura na década anterior. Estas práticas envolviam estratégias sistemáticas que incidiam numa despersonalização da arte, recusando a ênfase do artista enquanto autor e na aplicação de clareza, rigor conceptual e simplicidade na execução das obras.



preocupados em integrar a arte numa dimensão social “tendem a secundarizar as questões relativas à estética e à história de arte” (ibid.). Esta ideia de Kwon antecipa aquilo que Peter Osborne (2013) considera ser hoje uma característica fundamental da Arte Contemporânea, isto é, que está para além do domínio estético.

Outro conceito importante para a compreensão das práticas artísticas contemporâneas, e mais especificamente do tipo de obras de arte que caracterizam a Estética da Participação Social, é o conceito “pósconceptual” defendido por Peter Osborne (2013). Para Osborne, este conceito traduz aquilo que distingue a Arte Contemporânea da Arte Conceptual que reivindicou a eliminação da dimensão estética da obra de arte através do desenvolvimento de estratégias antiestéticas. Para este autor, as obras de arte constituem-se por vários domínios — cognitivos, políticos, ideológicos — que têm vindo a ser sistematicamente excluídos na história da arte. No entender de Osborne, como na definição de arte pósconceptual de Michael Newman (1999a), o experimentalismo conceptual, associado à flexibilização dos limites estéticos da década de 1960, permitiu aos artistas mostrar a relevância dos conceitos para a criação artística. Tal, segundo Osborne, contribuiu para tornar mais presentes e visíveis os outros domínios pelos quais as obras de Arte Contemporânea se fazem acompanhar.<sup>26</sup>

Osborne considera que a “Arte Contemporânea é Pósconceptual” quando está para além da estética (no sentido de Kant), isto é, quando a combinação parcial e relacional de que se constitui permite uma compreensão histórica dos seus elementos antiestéticos (2013, 47). Esta noção de arte pósconceptual de Peter Osborne ajuda a compreender como a herança conceptual e a atitude antiestética estão presentes e são comuns aos artistas que criam obras do tipo das de Arte

---

<sup>26</sup> Peter Osborne partilhou inicialmente a sua noção de Arte Pósconceptual em 2009 no âmbito da sua conferência “An Interminable Avalanche of Categories: Medium, Concept and Abstraction in the Work of Robert Smithson” no OCA – Office for Contemporary Art, Noruega.

Funcional. O autor identifica seis dimensões articuladas em obras pósconceituais: 1) uma dimensão conceitual, que se constitui por conceitos e por práticas de discriminação entre arte e não-arte; 2) uma dimensão estética, porque qualquer tipo de arte pressupõe uma forma de materialização; 3) uma abordagem antiestética, que aprecia criticamente a sua herança estética que se revela, por sua vez, na sua conceptualidade; 4) uma “unidade distributiva radical” que trespassa as múltiplas instâncias materiais que constituem a proposta artística; 5) um entendimento amplo das possibilidades de materialização da arte; e por último, 6) uma dimensão relativa à meabilidade histórica dos limites da sua unidade (Osborne 2013, 48). Para o aprofundamento da noção de Arte Funcional, ambicionada nesta tese, as dimensões elencadas por Osborne serão bastante úteis, pois contribuem para a compreensão do sentido ontológico deste tipo de propostas artísticas e das suas propriedades distintivas (ver capítulo 2).

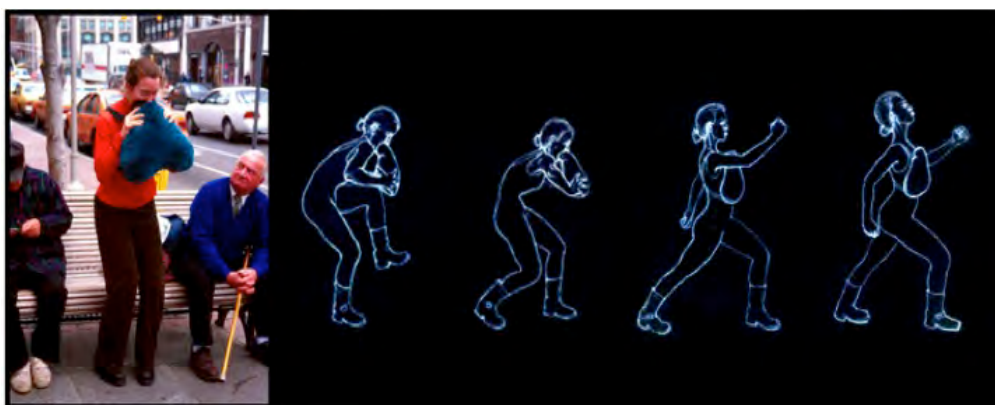


Fig. 9 Esq. Still de vídeo *Screambody*, 1998-2004, Kelly Dobson © K.Dobson.

Fig. 10 Dir. Diagrama de *Screambody*, 1998-2004, Kelly Dobson © K.Dobson.

A sistematização de Osborne relativamente às dimensões que convivem numa proposta de arte pósconceitual pode ser exemplificada através de *Screambody* de Kelly Dobson (n.1976). Dobson explora a parapraxis<sup>27</sup> do design de equipamento através da criação de um objeto eletrónico, portátil e camuflado que serve para

---

<sup>27</sup> No campo da psicanálise, parapraxis, é considerado um lapso que tem origem em impulsos reprimidos.

conter gritos. Parapraxis, segundo Dobson, consiste naquilo que as máquinas fazem pelas pessoas para além do propósito com que foram concebidas e é um tema que faz parte da investigação mais vasta da artista, *Machine Therapy – Wearable Body Organs*, onde a obra *Screambody* se insere. Dobson explica que este objeto foi construído para indivíduos que se encontram numa situação pública desconfortável onde não lhes é permitido exprimir inteiramente, e sobretudo gritar. *Screambody* é uma máquina que permite que essas pessoas gritem no momento, silenciando o seu grito, para um gravador oculto. Mais tarde, a mesma máquina permite, sem embaraços, libertar o grito contido (Dobson s/d).

Considerando as seis características da arte pósconceptual elencadas por Osborne, verificamos que a dimensão conceptual de *Screambody* encontra-se na intenção da artista de explorar “relações entre pessoas e máquinas” (ibid.). Constatamos que a sua dimensão estética encontra-se na materialização dessa ideia através do “design de interação personalizado e técnicas psicoterapêuticas” (ibid.). Dobson propõe uma dimensão claramente antiestética ao criar uma proposta artística e simultaneamente uma ferramenta emocional com o propósito de “convidar as pessoas a reinventar a sua existência” (Dobson s/d). *Screambody* é constituído por uma “unidade distributiva radical” que envolve uma articulação muito específica de elementos tecnológicos utilizados para variadíssimos fins e em diversos contextos, o que comprova que a artista explora amplamente as possibilidades de materialização da arte. Por fim encontramos nesta proposta de Dobson, ecos de uma meabilidade histórica que explora relações conceptuais entre os propósitos da arte, da ciência e da tecnologia através de uma unidade que lhes dá tanto um sentido novo como um uso inédito.

Não é de estranhar que Peter Osborne (2013) defenda que o significado crítico de uma obra pósconceptual “é formado pelas relações que as suas dimensões históricas e estéticas variáveis estabelecem com outras formas de cultura material (entendidas como não-arte), tais como, o design de produto, a publicidade, as tecnologias da comunicação ou os *mass-media*” (2013, 45). Esta consideração será

particularmente pertinente e atual no que diz respeito a uma compreensão das propostas de Arte Funcional, que estão impregnadas de elementos relacionados com o Design, como a que esta tese se propõe realizar. Para Osborne o conceito de arte pósconceptual contribui ainda para realçar que não é possível reduzir a complexidade de uma proposta artística a um “produto da natureza” ou como um “objeto resultado de um gosto” (2013, 43). Não quer isto dizer, para Osborne, que a obra de arte ao ser conceptual não seja estética. O que o autor indica é que a dimensão estética da obra deve ser estabelecida em diálogo com as relações históricas, em constante transformação, e os outros domínios que as constituem.

Daqui em diante e de forma a contribuir para uma operacionalização da designação de Arte Funcional (ver capítulo 2), as propostas artísticas que esta tese trata, e que se propõe inscrever no segmento relativo à Arte Funcional, serão decodificadas à luz da ideia de obra de arte “pósconceptual” de Peter Osborne, mas também através da caracterização da ideia de “viragem social” da arte realizada por Claire Bishop. Espera-se que uma articulação entre as ideias destes dois autores contribua para uma interpretação deste segmento de Arte Contemporânea mas também para um aprofundamento do significado das alterações que se fizeram sentir na atitude dos artistas e no tipo de propostas artísticas desenvolvidas no âmbito da Estética da Participação Social a partir do final da década de 1980.

### 1.2.3 Discussão do Conceito Funcional

Arte Funcional designa práticas artísticas contaminadas pelo Design, criadas no âmbito da “viragem social da arte”, que operam para além da estética. Estas práticas desejam contribuir para uma transformação da esfera social, através do seu envolvimento com novas audiências e da criação de objetos performáticos, concebidos de acordo com os mais diversos tipos de necessidades dessas audiências, que perturbam uma conceção de normalidade. Apesar da inegável

fundamentação teórica da Arte Funcional por autores, artistas e pela história, como veremos já de seguida, a relação entre Arte e Design não tem sido uma relação pacífica. Muito frequentemente Arte e Design representam domínios distintos (Shiner 2003; Coles 2007) apesar das várias interseções e mútuas influências existentes entre eles desde a Revolução Industrial (Lupton 1998; Afonso Santos 1999; Blauvelt 2008; Bártolo 2009; Providência and Pombo 2011). A aparente incoerência que a designação de Arte Funcional pode comunicar deve-se, talvez, a uma compreensão mais inflexível das variações históricas ligada à produção de objetos. De facto, a divisão que se tem vindo a estabelecer entre a atividade de artistas, designers e artesãos faz parte do mesmo ímpeto de construção cultural que em determinados períodos afastou os objetos de design dos objetos de arte e que, noutros períodos, como atualmente, aproxima.

Vejamos, Martha Schwendener (2009) assinala que nos últimos anos tem visto cada vez mais artistas voltados para a criação de objetos que desempenham funções no mundo não-arte. Schwendener descreve a noção “funcional” como uma estratégia aplicada nas artes através de um princípio dominante: “em vez de escolher objetos funcionais e transformá-los, por decreto artístico, em objetos disfuncionais alguns artistas estão inclinados para a criação de objetos que desempenham funções ‘reais’” (Schwendener 2009, 75).

Também Alex Allenchey (2013) identifica um interesse renovado de alguns artistas em explorar a dimensão funcional na Arte Contemporânea, através da criação de um variado leque de objetos estéticos que servem propósitos utilitários. Allenchey verifica que a diversidade destes objetos ocupa o espaço ténue entre arte e quotidiano, reforçando aquilo que Jane Simon (2009) constata: a Arte Funcional é o resultado de uma atividade que nos “encoraja a pensar nos hábitos, desejos e necessidades”, “criando um nexo de apetite e crítica que ajuda a explicar o nosso relacionamento complicado com o capitalismo, o *marketing* e os objetos” (2009, 19).

Jane Simon, curadora da exposição “Return to Function”, sugere que obras de Arte Funcional são um bom ponto de partida para “iniciar uma discussão sobre re-imaginar o mundo do futuro” porque reúnem “vontades culturais com uma boa dose de rebeldia” (2009, 19).<sup>28</sup> Vejamos como a designação de Arte Funcional é ela própria assumida inquestionavelmente pelos próprios artistas. Para Krzysztof Wodiczko é importante perceber-se que a articulação do design na sua prática artística tem tanto valor de uso como valor simbólico. Para este artista aquilo que o design investiga e materializa permite que “nos concentremos no utilizador”, e que se considerem de facto “as condições e experiências do utilizador” porque os designers estão muito conscientes que as “vidas das pessoas serão afetadas física e psicologicamente por aquilo que usam” (Phillips 2003, 45). Wodiczko indica que “o valor de uso tem de ser levado muito a sério [porque] a função faz parte de uma cultura mais alargada que influencia tanto o trabalho de designers como de artistas”; por isso considera que os artistas que têm experiência como designers “experimentam diretamente as relações entre política e ética”, um conhecimento, segundo Wodiczko, importante para um artista (Phillips 2003, 45).

Maria Teresa Cruz (2013), também fundamenta teoricamente o tipo de práticas artísticas reunidas sob a designação de Arte Funcional ao refletir sobre o papel da função no desenvolvimento das condições tecnológicas do presente em relação às noções de Arte e de Design. Para Cruz, anuncia-se “uma estética totalmente funcionalizada” que “caminha no sentido de operacionalizar novas ligações entre a percepção, a inteligência e a ação” (2014, 130–31) que terão um impacto determinante no desenvolvimento do conceito de Arte e também no de Design. A perspectiva de Cruz também se aplica à Arte Funcional, e não apenas aos objetos de Design, porque as propostas artísticas que se podem enquadrar neste segmento de arte resultam de uma contaminação inconfundível do domínio do Design.

---

<sup>28</sup> Exposição itinerante inaugurada no Madison Museum of Contemporary Art, Wisconsin (01.05.2009-23.08.2009) e no Des Moines Art Center, Iowa (02.10.2009-10.01.2010). Consultar **anexo b** para conhecer os participantes.

Efetivamente, o paradigma funcionalista acentua-se com o processo de industrialização mas apenas começa a adquirir uma expressão marcante com o desenvolvimento do Design Moderno na transição do século XIX para o século XX.<sup>29</sup> O Design Moderno é geralmente referido por *funcionalismo* e manifesta-se quando “a forma respeita a função, na medida em que emerge dela” (Cruz 2013, 124). O termo também traduz um “movimento” na arquitetura que colocava a praticidade do programa de um edifício em oposição a questões relacionadas com a sua ornamentação. “A forma segue a função” segundo o arquiteto Louis Henri Sullivan (1856-1924) representa a sua ideia de que deve ser a função a desenvolver o papel primordial no desenho da arquitetura de um edifício.<sup>30</sup>

Para Maria Teresa Cruz, a perspectiva de Sullivan, inspirou e influenciou o desenvolvimento do Design Moderno, que entende que a forma “imana ou decorre da própria função [e] significa-a” (2013, 124). Esta afirmação de Cruz é pertinente no estudo do papel do domínio funcional na noção do segmento de Arte Funcional. Nas obras de Arte Funcional verificamos que a função do objeto é a primeira instância a comunicar não só com o seu utilizador imediato mas com os seus potenciais utilizadores. No ver de Maria Teresa Cruz, o Design tem capacidade para significar e apresentar a natureza funcional e técnica de um objeto, porque esta está intimamente relacionado com os progressos da tecnologia e com aspetos simbólicos.

---

<sup>29</sup> Alguns autores consideram que, de uma perspectiva histórica, Leonardo da Vinci (1452-1519) foi o primeiro designer-inventor. Giorgio Vasari (1511-1574) por sua vez, no século XVI, concretizou que o “desenho” é onde se inscreve a ideia que depois assumirá a forma de pintura, arquitetura ou escultura. Mais recentemente é no estudo de Sigfried Giedion (1948) que se encontram as primeiras descrições sobre a origem do designer industrial (ver Burdek 2005).

<sup>30</sup> Esta frase celebrizou-se com a publicação do artigo “Tall Office Building Artistically Considered” (1896), onde Sullivan explica que a função “é a lei que permeia todas as coisas orgânicas e inorgânicas, todas as coisas físicas e metafísicas, todas as coisas humanas e todas as coisas super-humanas, todas as verdadeiras manifestações da cabeça, do coração, da alma, que a vida é reconhecível na sua expressão e que a forma segue sempre a função. Esta é a lei” (Heskett 2005, 24).

Cruz (2013) considera que “o uso dos objetos está muito para além de uma mera relação com a sua funcionalidade” porque está envolvido em “conceitos e enunciados, processos e procedimentos” que anunciam valores, modos de vida e comportamentos. Isto é, a autora indica que o potencial simbolizador dos objetos de design reflete “a vida das sociedades contemporâneas”, que por sua vez está “assente sobre as malhas de uma fina tessitura do estético, do técnico e do artístico” em que o objeto de design é um indicador privilegiado da complexidade dessas relações (2013, 121-123). Cruz considera, no entanto, que estas dimensões “estão longe de compor lógicas perfeitamente delineadas” (ibid.) e que o conceito de utilidade dos objetos de design está para além da sua função, tal como o valor artístico dos objetos de arte tem estado para além da sua dimensão estética e formal.

As trajetórias do Design, tal como a Arte Funcional, estão profundamente ligadas à Revolução Industrial e ao processo de industrialização que se lhe seguiu. É nos países em que estes processos de modernização se desencadearam que se encontram pioneiras, e significativas, reflexões sobre Arte & Design (Sullivan 1896; Ruskin 1900 [1851]; Loos 1998 [1913]). A Revolução Industrial, que começou por ser entendida inicialmente como uma ameaça aos valores humanistas da arte, surge mais tarde como uma oportunidade de assegurar e renovar esses mesmos valores. Um dos aspetos que este estudo da Arte Funcional revela, é que não existe de facto uma separação óbvia entre Arte e Design, porque a ideia é a mesma, apenas o processo de concretização é que tem sido consideravelmente diferente.

Por um lado, o movimento *Arts and Crafts*, no século XVIII, sob a liderança de William Morris (1834-1896), pretendeu aliar o Design à produção artesanal através de uma reforma social contra a estética da máquina e do seu regime de produção industrial (Burdek 2005, 22–23). Morris, influenciado por John Ruskin (1819–1900), considerava que era necessário desenvolver um movimento ético que conduzisse a sociedade para fora do seu processo de industrialização. Este



movimento insistiu na unificação das belas artes com as artes aplicadas, advogando o regresso à manufatura e propondo-se revitalizar a produção artesanal, que vinha sendo suprimida pelos processos industriais, por aquilo que Morris entendia ser Design (ibid.). Com isso este movimento, contribuiu para o restabelecimento dos valores da cultura aristocrática na sociedade europeia e academizou as artes aplicadas, ajudando a fundar vários museus de arte aplicada na Europa Central entre 1860 e 1900 (Schwarzer 1996).

Por outro, nem todos os movimentos reformistas partilhavam da mesma posição pessimista em relação à industrialização e ao Design. O *Deutscherwerbund*, fundado em Munique por volta de 1907, que incluía, entre outros praticantes, Peter Behrens (1868-1940), Herman Muthesius (1861-1927) e Henry van de Velde (1863-1957), defendia a mecanização e a unificação entre artistas e industriais. Este movimento considerava que só com a assistência de máquinas era possível desenhar e produzir bons objetos acessíveis a um maior número de pessoas (Burdek 2005, 25). Mais tarde, também a Escola Bauhaus, fundada em Weimar em 1919, por Walter Gropius (1883–1969), veio sublinhar a necessidade de reunião das belas artes, das artes aplicadas e da tecnologia para “formar uma nova unidade moderna” (Burdek 2005, 26). A Bauhaus foi determinante para o desenvolvimento do design funcional. Este desenvolveu-se nesta escola aliado a um objetivo social muito importante, o de “ancorar a arte na sociedade” (ibid.).



Fig. 11 Mobiliário para quarto de criança de Alma Siedhoff-Buscher para a casa Ann Horn (Arq. Georg Muche), ca. 1923. © Quittenbaum.

Gropius teve um papel importantíssimo no desenvolvimento de teorias sobre a relação da produção de objetos e as necessidades da sociedade ligadas à habitação, economia do espaço e dignificação do dia a dia das pessoas nas cidades. Estabeleceu um equilíbrio entre as exigências práticas e a estética da sua contemporaneidade, incentivando o desenvolvimento de produtos que se expressam pelas necessidades físicas que se propõe resolver e por providenciar uma satisfação das necessidades psicológicas da população (Burdek 2005, 42-43). A visão da Bauhaus tornou-se fundadora de uma geração à procura de desenvolver ideias e objetos através da produção em massa preocupando-se com o bem público, explorando maneiras de aliar forma à função a partir de novas abordagens ao conceito de espaço, novos materiais e às formas geométricas, de que a combinação de formas elementares e versáteis do mobiliário para quarto de crianças da designer Alma Siedhoff-Buscher (1899-1944) é um exemplo notável. A atividade de Siedhoff-Buscher exprime o interesse desta escola em explorar o desenvolvimento de objetos a partir de uma enorme economia de meios.

A relação da Escola Bauhaus com a industrialização consolida-se numa segunda fase de reformulação pedagógica (entre 1923-1928), altura em que Marcel Breuer (1902-1981) cria uma mobília de ferro tubular que revoluciona a produção em massa de mobiliário funcional (ibid.). O propósito da escola, nesta fase, era criar

produtos a preços acessíveis e simultaneamente manter o seu nível de qualidade funcional. Esta característica manifestou-se no desenvolvimento de produtos de uso quotidiano e na atividade de artistas interessados e atentos aos novos modos de vida que antecipavam. O desenvolvimento de propostas artísticas que se apresentam com uma forte contaminação do Design acontece desde o início do século XX. Dois artistas da mesma época, Aleksander Rodchenko e Sonia Delaunay, com abordagens distintas informam esta ideia.

Aleksander Rodchenko (1891-1956) defendia uma aliança entre arte, tecnologia e política de forma a explorar ações que permitiam agir criativamente com o mundo material. Rodchenko abandonou temporariamente a pintura para desenvolver aquilo que designava por “arte produtiva” e que lhe permitia aprofundar os objetivos da Revolução socialista. Antes e depois da Revolução de Outubro 1917, vários artistas trabalhavam para a administração do Estado Russo onde desenvolveram ferramentas de agitação e propaganda, designadas por “agitprop”. Estas ferramentas pretendiam informar e educar as pessoas sobre os princípios e valores do socialismo. Incluía campanhas realizadas através de cartazes e de veículos, como o “agit-train” e o “agit-ship” que funcionavam como centros móveis de divulgação e distribuição de propaganda bolchevique para áreas remotas da Rússia. No âmbito do Construtivismo Russo tardio, artistas como Rodchenko apelavam a uma cultura universal fundada na razão, na produção coletiva e na utilidade tecnológica, combinando um espetro de práticas que conviviam com o Design Industrial, as Artes Aplicadas e a Produção de Protótipos.<sup>31</sup> Este “movimento”, também designado por *Produtivismo*, é um dos primeiros momentos em arte que alia às suas propostas artísticas (objetos, cenários e mobiliários) uma função social, na expectativa de vir a contribuir para o progresso e desenvolvimento da sociedade (Margolin 1997; Sholette 2004).

---

<sup>31</sup> Também fizeram parte deste “movimento” Liubov Popova (1889-1924), El Lissitzky (1890-1941) e Varvara Stepanova (1894-1958).



Fig. 12 Sonia Delaunay, *Boutique Simultané*, ca.1920, Paris © Réne-Herbst & C. H. Moreau.



Fig. 13 Sonia Delaunay, *Siège showroom*, ca. 1927, Foto Thérèse Bonney © Cooper-Hewitt Design Archive.

Sonia Delaunay (1885-1979) investiu numa articulação do seu trabalho de pintora com os novos modos de produção industrial de moda e acessórios de moda, desejando ver as suas pesquisas visuais ligadas aos modos de vida da sua época, e materializando o seu conceito através do *Atelier simultané*, apresentado em 1924. Delaunay instala-se numa loja-atelier em Paris, onde desenvolveu o seu trabalho artístico, que aplicava em tecidos que se associavam às formas banais do vestuário, dos acessórios de moda, chegando a vê-los aplicados no exterior de um automóvel (Darouse 1991). As peças de vestuário e acessórios de Delaunay foram criadas a partir das suas experiências de cor, formas e padrões na pintura, numa afirmação clara do seu entendimento da relevância do convívio entre Arte, Design e quotidiano.

Para além de Rodchenko e Delaunay existem vários outros exemplos de inventividade na interseção entre Arte e Design. A maior criação de propostas artísticas, incluindo as de Arte Funcional, irá certamente contribuir para revisitar essa(s) história(s) e, contribuir para uma maior sistematização do conhecimento produzido através da negociação entre os domínios do Design, da Arte e da Ciência. Cada vez mais, os objetos produzidos em contexto artístico são determinados por fatores temporais, culturais e económicos tanto quanto por fatores simbólicos, funcionais e tecnológicos. Quanto maior o conhecimento produzido sobre as interseções entre Arte e Design, que as propostas artísticas

criadas no âmbito de Arte Funcional claramente manifestam, mais profundamente poderão ser analisados os significados complexos e profundamente versáteis envolvidos na sua criação e também na sua exposição (ver capítulos 3 e 4).

### **1.3 Síntese e Conclusões**

A intensificação do desejo dos artistas em participar na transformação social tem sido acompanhada de momentos de grande indefinição política. Como vimos, a Arte Funcional que se analisou nesta secção desenvolve-se na sequência de transformações culturais e políticas que vieram questionar visões do mundo prevalecentes e problematizar as micronarrativas do sistema da arte e da sua estética modernista. A gradual dissipação do conceito convencional de Arte Pública, relacionado com a construção de monumentos e estatuária, acompanha um processo de revisão histórica que estimulou a abertura do sistema de arte a dimensões até então excluídas dele. O desenvolvimento do segmento de Arte Contemporânea relativo à Estética da Participação Social contribuiu para o crescimento de práticas artísticas pósconceptuais que articulam domínios que estão para além da estética, como acontece na Arte Funcional.

Neste capítulo foram revisitadas algumas das problemáticas consideradas mais significativas para a compreensão do desdobramento do conceito mais convencional de Arte Pública em propostas relacionadas com a noção de Estética da Participação Social. Para proporcionar uma visão sobre a natureza e o desenvolvimento da Arte Funcional, o capítulo refletiu sobre as influências da extrema conceptualização da arte ocorrida a partir de 1960, com a Arte Conceptual, sobre a redescoberta da diversidade cultural e dos fluxos sociais por que se constituem as cidades a partir dos anos 1980, que conduziu os artistas para práticas que induziram à viragem social da arte, e sobre a partilha dos valores humanistas tanto em Arte como em Design.

O capítulo explorou a designação de Arte Funcional, enquadrada numa noção de Arte Pósconceptual, em que os artistas partilham entre si uma importante dimensão antiestética. Esta dimensão exprime, por um lado, a sua não separação entre Arte e Design, por outro, a sua necessidade de usar material estético de formas profundamente críticas e necessariamente conceptuais. As perspetivas antiestéticas que os artistas têm optado por desenvolver está em profunda articulação com a(s) ordem(ns) social(is) em que pretendem participar. Como resultado, os artistas que praticam Arte Funcional, desenvolvem uma articulação entre os domínios conceptual, social e funcional onde o provocador abandono dos princípios estéticos convencionais, obrigando a rever o sentido e significado da Arte Funcional dentro de um museu de arte.

## **2. Arte Funcional – Seleção dos Casos de Estudo**

“Não existe poesia a mais.”

Antoni Muntadas (S. Ponte 2008).

Este capítulo trata os critérios que orientaram a seleção dos casos de estudo e que guiaram a estrutura e a metodologia de trabalho adotada nesta investigação. A recolha de dados foi feita de modo empírico com o fim de tornar a designação de Arte Funcional operativa, a partir de uma análise às práticas artísticas criadas no âmbito da Estética da Participação Social. O capítulo analisa três casos de estudo relativos a três obras de arte contemporânea contaminadas pelo Design, que manifestam uma atitude anti-estética radical, cuja unidade material se distingue por articular os domínios conceptual, social e funcional. Neste capítulo apresenta-se aquilo que se consideram as características diferenciadoras da Arte Funcional para um posterior exame das tensões que geram em contexto museal.





## 2.1 Enquadramento Metodológico

Para João Ponte (2006), investigar através de estudos de caso permite estudar uma dada realidade no seu contexto real e quanto melhor definida for a entidade objeto de investigação, melhores contribuições podem ser feitas para desenvolver teorias existentes ou “gerar novas questões de investigação” (2006, 11).<sup>32</sup> O primeiro capítulo desta tese pretendeu delimitar essa entidade — Arte Funcional — através de um exame ao desenvolvimento da Estética da Participação Social que, por sua vez, integra um tipo de obras de arte que influenciadas pelo Design articulam os domínios conceptual, social e funcional numa determinada esfera pública. A presente abordagem não tem características experimentais, não pretende alterar aquilo que observa mas sim “compreendê-la tal como ela é” (Ponte 2006, 8).

Também John W. Creswell (1998) descreve a investigação a partir de casos de estudo como uma metodologia de trabalho que permite explorar um sistema complexo a partir das suas partes (Creswell 1998, 59–60). Os casos de estudo, no ver de Creswell, devem ser escolhidos de modo a representar diferentes perspetivas sobre a realidade em estudo e permitir uma recolha de dados que seja rica. Isto é, o cruzamento de dados deve consistir em análises interrelacionadas de informação recolhida em múltiplas fontes, entre as quais, entrevistas, documentação, observação e materiais audiovisuais (1998, 59–61).

A este propósito, nos últimos anos, também na área dos estudos museais, se têm realizado importantes investigações de natureza empírica através do modelo de trabalho de estudos de caso, como se pode ver em três exemplos recentes: a investigação *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem: Antecedentes, Práticas Atuais e Problemática* (2010) de Laura Castro, analisa a criação de parques de escultura na Europa, através de uma análise a múltiplos estudo de caso

---

<sup>32</sup> Através do artigo “Estudos de Caso em Educação Matemática” (2006), Ponte demonstra como este modelo de investigação tem vindo a ser praticado com sucesso numa série de áreas do conhecimento.

que estrutura, de modo exemplar, nas categorias de “modelo pioneiro”, “assimilação do modelo pioneiro” e “alternativa ao modelo pioneiro”; *Da Coleção ao Museu: o Colecionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal, na Segunda Metade do Século XX: Contributos para a História da Museologia* (2012) uma investigação levada a cabo por Adelaide Duarte, foca-se no estudo de quatro coleções privadas de Arte moderna e Contemporânea — as coleções de José-Augusto França, Manuel de Brito, José Berardo e António Cachola — com o intuito de sistematizar os seus processos de musealização; a investigação *Discursos e Reflexividade: um Estudo sobre a Musealização da Arte Contemporânea* (2013), desenvolvida por Elisa Nascimento utiliza três museus de arte contemporânea — o Museu do Chiado, Lisboa, o Museu de Serralves, Porto e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo — como estudos de caso para detalhar as particularidades da musealização de arte que se pratica atualmente em Portugal e no Brasil.

A construção deste capítulo foi feita a partir da delimitação de uma entidade objeto de investigação — a designação de Arte Funcional — como indicado por Ponte, e da operacionalização desta entidade, isto é, da designação de Arte Funcional através da análise a três obras de Arte Funcional — três casos de estudo. A decisão de escolher múltiplos casos de estudo, três em particular, deve-se à possibilidade de assim poder estabelecer inter-relações entre as obras que esclarecem e enriquecem a designação de Arte Funcional sem, contudo, perder profundidade de análise (Creswell 1998, 61). As três obras selecionadas foram selecionadas tendo em conta o predomínio dos seus domínios conceptual, social e funcional. Cada obra foi posta em ação na esfera pública para a qual foi concebida e posteriormente musealizada — completando todo o processo de musealização, desde a sua exposição em contexto museal até à sua aquisição e coleção (ver capítulo 3).

O cruzamento do enquadramento teórico realizado no capítulo 1 com a análise de documentação, entrevistas e recolha de dados permitiu-me destacar três tipos de obras de Arte Funcional. São obras contaminadas pelo Design que partilham

origens conceptuais semelhantes, que exploram a função simbólica da arte, que incluem o desenvolvimento de estratégias que estabelecem laços fluídos entre as noções de espectador, participante e utilizador mas que se distinguem umas das outras quanto à abordagem ao domínio funcional: *The Homeless Vehicle* (1988), de Krzysztof Wodiczko, desenvolve o conceito de multifuncionalidade; *paraSite* (1998-), de Michael Rakowitz, trabalha os conceitos de portabilidade, visibilidade e invisibilidade; *Victory Gardens+* (2007), de Amy Franceschini, recria um projeto que oferece um serviço para o bem comum.

## **2.2 Campo Empírico**

### **2.2.1 Multifunção: *The Homeless Vehicle***

Alguma tradição inventiva ligada às ideias de mobilidade, flexibilidade e polivalência aplicadas ao mobiliário tem influenciado o desenvolvimento da cultura do design funcional. A diversidade funcional do design, segundo Mathias Schwartz-Clauss (2002), acentuou-se significativamente a partir do século XIX e atingiu níveis sofisticados com a Escola Bauhaus, como vimos no capítulo 1. Nesta escola promoveu-se a interseção entre o programa funcional, estético e social de objetos de forma a acompanhar o desenvolvimento dos modos de vida das sociedades. Os objetos que reúnem mais do que uma função, não só acompanham a limitação de espaço que se vive nas cidades; também permitem preencher necessidades emocionais, como a sensação de privacidade, intimidade ou de liberdade que a cultura das sociedades ocidentais em geral valoriza. No entender de Schwarlz-Clauss, os objetos flexíveis produzem ainda outra atração especial, o “efeito surpresa que resulta de algo poder modificar a sua forma e função” (2002, 13), para além da admiração que suscitam pela sua combinação de eficiência prática e conforto suplementar.

Sofia Santos, no seu estudo exploratório sobre *O Design Aplicado à Mobilidade na Economia de Espaço* (2015), identifica três características conceptuais principais nos objetos multifuncionais com características versáteis que combinam “diferentes formas de utilização em função das necessidades do utilizador” e que permitem “realizar tarefas para além das suas limitações físicas” (2015, 28). Estas “ramificações conceptuais”, como Santos as designa são: a mutabilidade, que permite modificações ao objeto operadas pelo utilizador através de uma alteração de uma ou várias partes constituintes; a multifuncionalidade, característica de objetos que articulam diversas funções e que “possuem parâmetros de *performance*” definidos pelo seu utilizador; e a mobilidade, associada a todo o tipo de objetos pessoais que não necessitam montagem e que acompanham a tendência de deslocação e nomadismo da sociedade (Santos 2015, 28-37).

Em 1988 o número 47# da revista *October* é quase exclusivamente dedicado ao *The Homeless Vehicle Project* de Krzysztof Wodiczko. Um dos artigos publicados neste volume, descreve o projeto de Wodiczko como algo “novo” que resulta de uma articulação entre um “objeto prático e simbólico” (Deutsche 1988, 48). O artista, por sua vez, descreve *The Homeless Vehicle* como uma tentativa para criar “uma analogia visual com objetos diários de consumo (como os carrinhos de compras) e uma ponte de empatia entre indivíduos sem abrigo e observadores” (Wodiczko and Lurie 1988, 61).

Wodiczko, que trabalha na interseção do design industrial, da arquitetura e das artes visuais, está consciente das potencialidades do design funcional, das suas ramificações conceptuais e do efeito surpresa gerado por estas ramificações combinadas. Wodiczko tem vindo a explorar o design funcional com sucesso na série de instrumentos e equipamentos para “utilizadores performativos” (Wodiczko 2014, 124), que tem vindo a desenvolver no domínio da sua atividade

artística.<sup>33</sup> Uma parte significativa do seu trabalho situa-se em torno da teoria e crítica da Arte Pública, do “design nómada”, da “arte, identidade e comunidade” e do “design, tecnologia e ética” através de tópicos que tratam os direitos humanos, a democracia, a alienação e a desumanidade.<sup>34</sup> É neste âmbito conceptual que o artista tem vindo a criar instrumentos multifuncionais destinados a fortalecer grupos de imigrantes, sem-abrigo e vítimas de violência sem recursos físicos e materiais. São instrumentos que segundo Wodiczko “existem entre a performance, o design industrial e alguma ação” (Wodiczko citado em Phillips 2003, 46). São criados em colaboração com os seus utilizadores e implicam ser utilizados numa situação pública. Regra geral, os instrumentos concebidos pelo artista aproximam-se da ideia de armamento “do mesmo modo que uma ferramenta em determinadas circunstâncias se pode transformar numa arma” (ibid.). No entender de Wodiczko os seus instrumentos são “armas culturais” que têm o propósito de inspirar e ajudar os utilizadores/performers e simultaneamente dar visibilidade à sua presença na esfera pública (sobre o conceito de esfera pública ver capítulo 1).<sup>35</sup>

De entre os vários instrumentos criados por Krzysztof Wodiczko conta-se *The Homeless Vehicle*, uma obra com um aspeto militar que consiste num veículo articulado de metal, alumínio, malha de aço e plexiglass para ser conduzido por uma pessoa sem-abrigo<sup>36</sup> que recolhe, agrupa e devolve garrafas e latas a estabelecimentos comerciais em troca do seu valor de depósito. Uma das principais atividades de subsistência que ocupava um segmento desta comunidade em Nova Iorque estava relacionada com a *New York State Returnable Container Law*, implementada em 1982, que obrigava que os supermercados norte-

---

<sup>33</sup> O artista concluiu o mestrado em Design Industrial na Akademia Sztuk Pięknych (Faculdade de Belas Artes), Varsóvia, em 1968. Emigrou duas vezes, da Polónia para o Canadá e depois do Canadá para os Estados Unidos, país onde atualmente vive e trabalha.

<sup>34</sup> <http://v2.nl/archive/people/krzysztof-wodiczko>, acedido a 12.12.2015.

<sup>35</sup> A par destes “instrumentos” são famosas as projeções audiovisuais que Wodiczko cria para fachadas de edifícios e monumentos públicos que tratam igualmente de questões políticas.

<sup>36</sup> Desde 1987 que o governo norte-americano define como sem-abrigo aquele/a que dorme em abrigos públicos coletivos ou em lugares que não são feitos para habitar, como carros, edifícios abandonados, locais ao ar livre e estações de transportes (Burt 2001).

americanos a reembolsar 5 centavos aos consumidores pelo depósito de uma lata ou garrafa (Shane 1990).<sup>37</sup> Por um lado, *The Homeless Vehicle* faz lembrar um míssil, por outro lado faz lembrar os carrinhos de compras de supermercados.

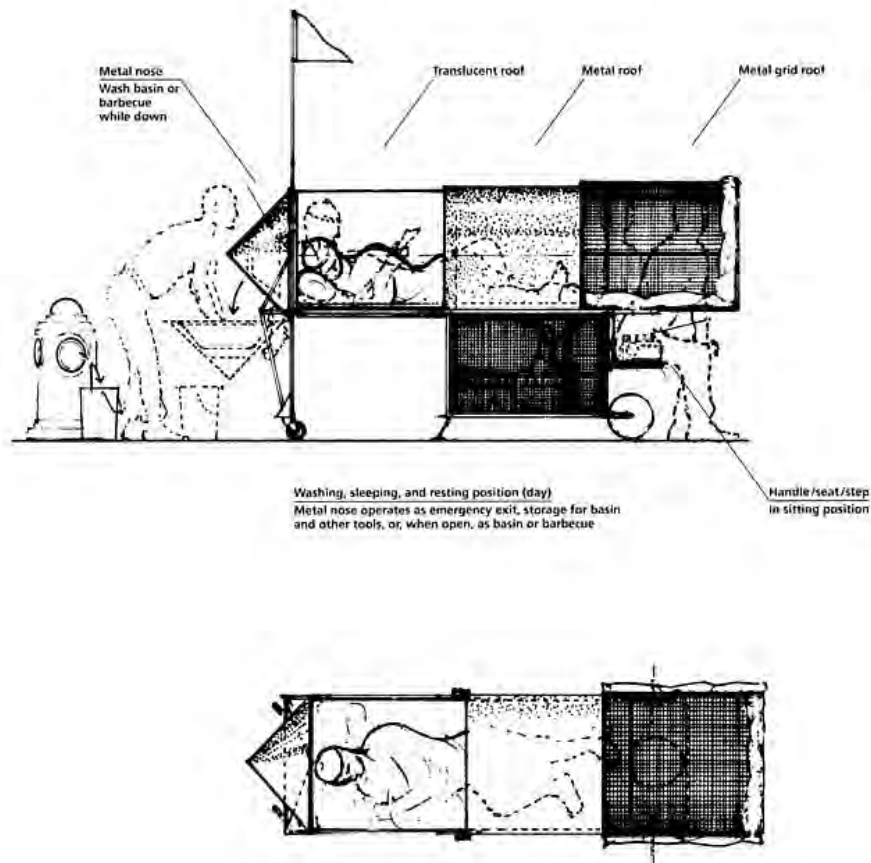


Fig. 14 Diagrama das multifunções (viajar, coletar, dormir, sentar, entre outras) de *The Homeless Vehicle*, 1988, Krzysztof Wodiczko © K. Wodiczko.

O objeto foi concebido por Wodiczko de forma a permitir armazenar bens pessoais, garrafas e latas e ser ao mesmo tempo utilizado como um abrigo. O veículo é

<sup>37</sup> Este programa fez parte da *Bottle bill* uma legislação originalmente lançada no Estado de Oregon, em 1971, com o intuito de reduzir lixo, aliviar as instalações de resíduos sólidos e encorajar a reciclagem. Esta lei foi entretanto aplicada em Estados como Vermont (1972), Maine e Michigan (1976), Connecticut e Iowa (1978) e Massachusetts (1982), entre outros. Atualmente o reembolso por lata ou garrafa em Nova Iorque é de 0\$35 centavos.

constituído por um compartimento superior — que pode ser ajustado para dormir, sentar, comer e viajar — e um compartimento inferior que pode ser usado para transportar os pertences do seu operador, como sacos, cobertores, roupa, água, comida e latas vazias. A estrutura do veículo articula-se em três secções, cada uma coberta com uma lona plástica, que se expande ou contrai, assumindo diversas posições. Na sua extensão máxima *The Homeless Vehicle* transforma-se num abrigo. As várias funções do objeto manifestam-se através de uma articulação entre as suas formas geométricas versáteis; por exemplo, o cone dianteiro transforma-se numa bacia onde se pode colocar água e as suas rodas traseiras, que controlam a estabilidade do objeto, permitem manobrar facilmente o veículo.

Segundo o artista, quatro protótipos ligeiramente diferentes entre si foram postos a circular em Nova Iorque, mais precisamente nas áreas do City Hall Park e nas áreas adjacentes ao edifício do Tribunal Criminal, da Câmara, de Wall Street, do Battery Park, do Tompkins Square Park, do Central Park, da Grand Army Plaza, da Fifth Avenue, da Trump Tower, do Greenpoint Park, do Washington Square Park e ainda da Broadway-Lafayette (Wodiczko 1999, 84). Observemos agora como é que *The Homeless Vehicle* de Krzysztof Wodiczko pode ser interpretado como Arte Funcional onde a articulação dos domínios conceptual, social e funcional são da maior importância.



Fig. 15 *The Homeless Vehicle* em Nova Iorque, 1988. Foto Dennis Dollens © K.Wodiczko e *October*.

O artista revela o seu interesse na comunidade de pessoas sem abrigo em particular e mostra um desejo de se ver envolvido na reconfiguração das suas relações com o resto da população. Na década de 1980, nos EUA, a população sem-abrigo tornou-se uma preocupação social e cultural crescente. O seu desenvolvimento, segundo a *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2001), deveu-se ao aumento significativo do custo da habitação mas também devido à crise de desemprego sentida na recessão de 1981-82 que fez baixar os salários a uma grande parte população operária, relegando as pessoas sem estudos para trabalhos precários (Burt 2001, 6897). Em 1988, estimava-se que esta população era constituída entre 70,000 a 80,000 pessoas em Nova Iorque (Shane 1994, 37).<sup>38</sup>

O conceito do *The Homeless Vehicle* foi inicialmente apresentado a um grupo de sem-abrigo no *Lower East Side*, em Nova Iorque, foi sendo adaptado às suas necessidades de subsistência e modificado de acordo com as suas críticas e sugestões. Wodiczko (1999) indica que o primeiro protótipo concebido foi discutido com pessoas sem abrigo e com transeuntes nas ruas da cidade de Nova Iorque. O artista refere ainda que a partilha de desenhos e materiais documentais do *The Homeless Vehicle* com outros artistas, geógrafos urbanos, assistentes sociais, ativistas e jornalistas, resultou em várias sugestões práticas, comentários críticos, novas preocupações e ideias. O objeto aparece como uma forte crítica ao sistema de abrigo implementado na cidade de Nova Iorque, que conduzia as pessoas para uma situação ainda mais marginal e periférica na cidade. A sucessão de acontecimentos de marginalização desta comunidade, sentidos na “política urbana que incluía a construção de abrigos flutuantes, a apreensão dos bens a pessoas sem abrigo, a destruição do seu habitat” (Wodiczko and Lurie 1988, 62) e a violência exercida pela polícia sobre este grupo de pessoas, conduziram, segundo

---

<sup>38</sup> Foram desenvolvidos vários projetos artísticos e concursos de ideias para sensibilizar a opinião pública Americana para o crescente número de pessoas a viver na rua, sendo que as iniciativas com maior repercussão foram *The Homeless Competition*, *The Homeless Project* e *The Homeless at Home* dinamizadas por Glenn Weiss e a Storefront Gallery, em 1985 (Deutsche 1988; N. Smith 1992).



Wodiczko, *The Homeless Vehicle*, a uma nova dimensão “que exigiu reforços adicionais ao seu programa funcional e simbólico” (ibid.).

Os reforços concebidos por Krzysztof Wodiczko ao *The Homeless Vehicle* fizeram-se sentir na mobilidade, segurança e flexibilidade do veículo. O artista indica que foi feito um sistema de suspensão e colocados pneus maiores para facilitar a manobra do veículo nas curvas, diante de buracos e outros obstáculos nas estradas. O seu sistema de segurança foi também melhorado: colocação de um sistema de travões para descidas e outro para quando o veículo está estacionado; um sistema de fuga em caso de ataque ou incêndio; colocação de um cadeado e de um sistema de alarme para proteção dos bens coletados e objetos pessoais; espelhos e sinais de emergência para proteger o veículo em situações de trânsito. O veículo foi também melhorado para responder às necessidades de outros utilizadores, como as mulheres coletoras sem abrigo (ibid.). É muito interessante verificar como o aspeto multifuncional deste objeto lhe permite, tal como refletido por Sofia Santos (2015), um grau de autonomia que o torna independente de qualquer configuração arquitetónica e ser continuamente desenvolvido de acordo com as necessidades específicas de cada utilizador.

As várias premissas que Claire Bishop (2012a) identifica nas práticas artísticas ligadas à Estética da Participação Social também se encontram nesta obra. Como vimos, no entender de Bishop, a conversão política não deve ser o propósito da arte, nem deve ser o intuito da arte produzir um exemplo de moralidade. Wodiczko é o primeiro a referir que *The Homeless Vehicle* não é uma solução temporária nem definitiva para o problema da habitação mas sim um alerta para o facto de existirem pessoas que se vêem obrigadas a viver na rua (Wodiczko e Lurie 1988). O artista insiste que a sua abordagem é apenas a de “um amador” que “compreende o significado destas situações” (Phillips 2003, 39). Contudo Wodiczko, considera que a arte pode ter um papel na reformulação da democracia porque, tal como os políticos e ativistas, também “os artistas devem encontrar o seu lugar” nesse debate (Phillips 2003, 33). Tal como Bishop, que considera que as práticas artísticas

relacionadas com a Estética da Participação Social devem desestabilizar os tópicos que abordam e comunicar as contradições que os artistas identificam, também Wodiczko considera que os seus “instrumentos de estrutura simbólica”, como *The Homeless Vehicle*, “criam situações instáveis” que permitem reestabelecer um diálogo em “locais onde se explora e se decreta a democracia” — a esfera pública — que não pertence a ninguém, mas que no entanto “todos fazemos parte dela e lhe damos sentido” (Wodiczko citado em Phillips 2003, 33-38). Por último, Claire Bishop (2012a) menciona que existem graus de envolvimento distintos entre o conceito de participantes — que vêm preencher um papel definido à partida pelo artista — e colaboradores — que intervêm ativamente em aspetos estruturais do projeto — que influenciam o rumo de certas práticas ligadas à Estética da Participação Social. No caso do *The Homeless Vehicle*, os utilizadores são claramente colaboradores porque, como refere o artista “o projeto não é apresentado como um produto acabado” mas como um ponto de partida para uma “colaboração entre designers qualificados e potenciais utilizadores [onde] ambas as partes irão desempenhar um papel na conceção e produção das futuras versões do veículo, com adaptações contínuas desenvolvidas em resposta às necessidades de sobrevivência dos seus utilizadores e às estratégias adicionais propostas pelos designers” (Wodiczko e Lurie 1988, 61).



Fig. 16 *The Homeless Vehicle* em Nova Iorque, 1988-1989. Foto K.Wodiczko © K.Wodiczko.

Analisando as seis características da arte pósconceptual enumeradas por Osborne, constatamos que a dimensão conceptual de *The Homeless Vehicle* desenvolve-se a partir das intenções do artista em abordar a frágil condição dos abrigos em Nova Iorque e as estratégias de sobrevivência de um grupo de “nômadas — despejados — na economia atual” (Wodiczko citado em Hebdige 1992, 57). Verificamos que a sua dimensão estética encontra-se na materialização dessa ideia através de uma analogia visual entre “a imagem do respigador” (Wodiczko e Lurie 1988, 61) e “objetos de consumo e mercadoria do dia a dia (como os carrinhos compras)” (ibid.). Wodiczko propõe uma dimensão claramente antiestética ao criar um objeto familiar mas “tornando estranho” situações habituais (Hebdige 1992, 58). É tão importante *The Homeless Vehicle* ser usado como meio de armazenamento e transporte de pertences, latas e garrafas como servir de abrigo pessoal. Uma vez que “a função simbólica do veículo é tão importante quanto a sua função estritamente utilitária” (Wodiczko e Lurie 1988, 61), *The Homeless Vehicle*, de Krzysztof Wodiczko, é constituído por uma “unidade distributiva radical” que envolve a “utilização das tecnologias que o artista tinha à sua disposição” (Turowski 1992, 31–32). Por último encontramos nesta proposta de Wodiczko, ressonâncias de uma meabilidade histórica que explora relações conceptuais entre os propósitos da Arte, do Design e da Tecnologia através de um espaço de comunicação pouco comum entre o seu utilizador e o resto da população, facilitando ainda a circulação do seu utilizador pelas ruas da cidade. Estou em crer que, tanto na rua como na galeria de arte, *The Homeless Vehicle* contribui para a visibilidade destas pessoas na ordem social contraditória em que existem.

### 2.2.2 Portátil e Colapsável: *paraSite*

A industrialização permitiu democratizar o valor do mobiliário flexível e apurar o seu conforto através de formas e funções mais ajustadas ao modo de vida das pessoas. Mesas extensíveis, camas de dobrar, malas armário, secretárias portáteis, cadeiras de empilhar, carrinhos de bebé, guarda roupas, são alguns exemplos de

objetos concebidos para serem fáceis de transportar, guardar, reutilizar e ajustar ao cotidiano de sociedades que valorizam a economia de meios, a versatilidade e a flexibilidade na compensação das suas necessidades. Os artistas seduzidos pela potencialidade destes objetos têm desenvolvido propostas que desenvolvem o conceito de mobiliário flexível para domínios não previstos. O conceito de abrigo desenvolvido em *paraSite* por Michael Rakowitz<sup>39</sup> é um desses casos.

*paraSite* comunica sobre a urgência e a necessidade de abrigo que algumas pessoas têm no espaço urbano. O desenvolvimento de soluções para colmatar a precariedade da habitação nas cidades das camadas sociais mais vulneráveis continua a ser uma problemática que sensibiliza artistas, arquitetos e designers no final do século XX.

Rakowitz deu início a *paraSite* (1998-) no âmbito de um projeto a decorrer no Programa de Mestrado em Cultura Visual, que realizou no Departamento de Arquitetura da Escola de Arquitetura e Planeamento do MIT, de 1996 a 1998. No âmbito dos seus estudos, Rakowitz viajou com um grupo de estudantes a Kerak, na Jordânia, com o objetivo de analisar vilas abandonadas a sudeste do Mar Morto. Durante esta estadia, o artista conta que ficou incumbido de recolher depoimentos dos habitantes sobre o abandono e precariedade do edificado na região (Rakowitz 1998). Foi no âmbito dessas conversas que o artista se interessou pelas comunidades Beduínas nómadas, que vivem nas zonas desertas do Iraque, Egito, Arábia Saudita e Síria, bem como nas estratégias de construção das suas habitações temporárias e flexíveis aos padrões do vento do deserto (Ko 2012).

No seu regresso a Cambridge, EUA, Rakowitz (1998) revela que o conceito de *paraSite* nasce da associação entre as construções flexíveis dos Beduínos nómadas

---

<sup>39</sup> Artista iraquiano-americano conceptual que opera dentro de espaços de arte e para além deles. Concluiu uma licenciatura em Artes Plásticas na Purchase College, SUNY em 1995, e um mestrado em Estudos Visuais no MIT, em 1998. Atualmente é Professor no Weinberg College of Arts and Sciences, Northwestern University, em Chicago, EUA.

e as estruturas improvisadas e temporárias dos sem-abrigo — como as lonas presas em bancos, colchões apoiados em edifícios, caixas de cartão presas umas às outras. Ao relacionar o modo de vida das comunidades Beduínas com as de sem-abrigo, Rakowitz, estabelece uma metáfora para descrever estes últimos como um “tipo de nomadismo diário” (Chang 2010, s/p.) que leva à sua “desterritorialização” (Rakowitz 1998, 16). Michael Rakowitz concebeu um refúgio que reúne duas premissas principais, ser transportável e ser colapsável: uma estrutura que permite simultaneamente acompanhar a imprevisibilidade das deslocções de pessoas desalojadas e transformar-se, através da compressão, num volume transportável.

Em Cambridge, tal como em várias outras cidades americanas e europeias, onde Rakowitz vivia na altura que deu início a esta obra, existia e continua a existir, mobiliário urbano “à prova de sem-abrigo” que tornam praticamente impossível repousar sobre determinados locais da cidade. “Disciplinary architecture”, “anti-homeless spikes”, “deterrence by design” (Taylor 2014; Quinn 2015) em inglês, ou “espigões de dissuasão” (Cardoso 2014) em português, são as designações mais comuns que agrupam os objetos instalados por responsáveis municipais ou proprietários em espaços que são (ou podem vir a ser) ocupados por pessoas desalojadas para descansar ou dormir. São objetos pequenos agregados às superfícies horizontais lisas do edificado que impedem a permanência prolongada de pessoas.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Alguns destes objetos que têm vindo a integrar coleções de arte e design de alguns museus. Em julho de 2014, os “espigões de dissuasão” desenhados pela empresa irlandesa Kent Stainless para impedir que pessoas se instalem na arquitetura existente foram adquiridos para a coleção do Victoria & Albert Museum (V&A), em Londres. Estes objetos abordam o mesmo problema social mas de forma distinta: *paraSite* evidencia a situação de pessoas na condição de sem-abrigo, devolvendo individualidade e visibilidade aos seus utilizadores; os espigões respondem agressivamente à existência de indivíduos sem-abrigo, explorando o seu anonimato e acentuando a sua marginalidade. A aquisição destes dois objetos por instituições museais, relembro que o Museum of Modern Art (MoMA), em Nova Iorque, adquiriu um *paraSite* protótipo em 2007, evidenciam um problema social com que se debatem as sociedades que remete-nos para o interesse de uma reflexão sobre o que são as políticas museais no século XXI (ver Ponte 2015a).



Fig. 17 e Fig. 18 Dois exemplos de "espigões de dissuasão".

Para além da influência direta das estruturas de habitação das comunidades beduínas, é muito difícil não associar *paraSite* à cultura de invenções ligadas à tecnologia insuflável (Herzog 1977) e ao conceito de arquitetura utópica (Architecture for Humanity 2006) desenvolvidas por Buckminster Fuller (1895-1983).<sup>41</sup> Fuller contribuiu para desenvolver uma ideia de habitação — constituída por sistemas modulares, componentes *standards*, elementos pré-fabricados, estruturas e sistemas de construção — que permitia fabricar casas em massa. No entender de Fuller este seria o futuro da habitação e deveria ser tratado pelo design como uma área de atuação prioritária e de excelência, onde se podia explorar, desenvolver e construir modelos de habitação que permitissem melhorar as condições de vida das pessoas (Architecture for Humanity 2006, 35-40). A sua contribuição mais radical baseia-se na criação de uma unidade de abrigo suspensa, autónoma e autossustentável que utiliza materiais crus e exige pouca manutenção, a *Geodesic Dome* (1948-49). O impacto do design desta estrutura revolucionou o conceito de abrigo e o seu uso foi imediatamente disseminado, a ponto de a revista *Time*, em 1964, lhe dedicar um vasto artigo com manchete na sua capa, em 1964.

<sup>41</sup> O artista faz referência à história do desenvolvimento de estruturas pneumáticas desde a invenção do balão de ar quente dos irmãos Joseph-Michel (1740-1810) e Jacques-Étienne Montgolfier (1745-1799), à ideia da "Dome Over Midtown Manhattan" de Fuller na sua tese de mestrado *paraSite* (Rakowitz 1998, 27).



Fig. 19 Esq. Buckminster Fuller e a *Geodesic Dome* no Black Mountain College, em 1949. Foto Hazel Larsen Archer © H.L.Archer e Black Mountain College Museum and Arts Center.

Fig. 20 Dir. Capa da *Time* 10-01-1964. Capa de Boris Artzybasheff © Time Inc.

Segundo The Bukminster Fuller Institutite (s/d), a *Geodesic Dome* nasceu da necessidade de colmatar a escassez de habitações na américa. O seu sistema de manufatura ajustou-se à indústria existente de aviões militares e as caraterísticas autossustentáveis da estrutura permitiam que fosse instalada sem grandes dificuldades. Conforme The Bukminster Fuller Institutite (s/d), a *Geodesic Dome* foi construída com base na ideia de Fuller de “fazer mais com menos” e constitui-se por uma estrutura esférica criada a partir de um jogo de forças entre triângulos. O seu interior é considerado um dos ambientes interiores mais eficientes para habitações porque a cúpula que se forma permite que o ar e a energia circulem sem obstrução, o que por sua vez facilita que o aquecimento e o arrefecimento do seu interior aconteça naturalmente.

*paraSite* é um objeto portátil que se caracteriza por se poder dobrar e desmontar facilmente, agilizando o seu transporte durante deslocações. Sofia Santos (2015) designa a este tipo de objetos flexíveis “economizadores de espaço” porque a sua forma permite ser alterada, frequentemente pela sua redução geométrica, “organizando de uma forma mais compacta a sua morfologia” (2015, 28) ou então pela sua multifuncionalidade “agrupando diferentes funções no mesmo elemento” (ibid.). Normalmente estes objetos flexíveis são objetos que foram reduzidos às suas componentes estruturais, o que torna a sua funcionalidade muito evidente.

São objetos que pressupõe uma utilização mais esporádica ou mais intensa — característica que se deve ao facto de se poderem dobrar, curvar, enrolar ou insuflar. Estas propriedades fazem com que objetos flexíveis tenham, no entanto, uma durabilidade mais limitada.

*paraSite* é feito de uma estrutura de membrana dupla insuflável improvisada a partir de sacos de plástico e fita adesiva que aproveita o ar quente expulso pelas saídas de ventilação de ar instaladas nas fachadas dos edifícios. A ideia do projeto é o de fornecer um espaço provisório com as características de abrigo para ser temporariamente ocupado por pessoas desalojadas. A estrutura de plástico tem um tubo de entrada ajustável, também ele de plástico, que pode ser expandido ou apertado para se adequar à abertura do ventilador fixo a um prédio. Esta ligação é estabelecida através de um lábio ajustável, cordas elásticas e de ganchos que se prendem às grelhas metálicas para reforço dessa ligação. Para Rakowitz a junção da estrutura insuflável ao edifício é o momento crítico da sua obra porque assinala a relação de “parasita” (Rakowitz 1998) que este objeto estabelece com a arquitetura da cidade. O artista refere que explorou esta ligação tanto “do ponto de vista da poesia como do design” (Ponte 2014, s/p.) de forma a garantir que o utilizador dentro de um *paraSite* não estivesse em contato com o ar expelido pelo ventilador. Rakowitz desenvolveu igualmente elementos de segurança essenciais caso o abrigo se feche com a pessoa lá dentro evitando riscos de sufocação. No seu estado inativo, *paraSite* existe em pequenas embalagens com alças para o transporte à mão ou sobre os ombros. No seu estado ativo transforma-se numa forma insuflável que se enche de ar.





Fig. 21 Michael M. a instalar o seu *paraSite*, na 26<sup>th</sup> Street e a 9<sup>th</sup> Avenue, Nova Iorque, em 1999. Foto Michael Rakowitz © M. Rakowitz e Lombard Freid Gallery.

A relação entre utilizador e espetador, tal como considerada por Claire Bishop (2012a), é materializada de várias formas em *paraSite*. Primeiro, Michael Rakowitz, entende que *paraSite* pode representar um dispositivo de proteção relacionado com tarefas de sobrevivência e salvamento, porque se constitui por elementos de invenção e de estratégia genuína de sobrevivência, mas sublinhando que *paraSite* deve ser considerado mais como um ato de desespero e uma abordagem questionável para a solução dos desalojados (ibid.). Para Rakowitz *paraSite* “apresenta uma estratégia simbólica de sobrevivência para a existência de pessoas sem-abrigo na cidade” (Rakowitz 2003) e simultaneamente “agrava a relação problemática entre os que têm casa e aqueles que não têm” (ibid.). No entender do artista na linha do que Bishop entende ser aquilo que as práticas relativas à Estética da Participação Social devem produzir, *paraSite* gera “um momento de conforto que cria desconforto na rua e em quem olha para ele”. Por isso o artista refere que “um dos equívocos deste projeto é supor-se que trata de benevolência” (Ponte 2014, s/p.).



Fig. 22 Michael M. a utilizar o seu *paraSite* na 26<sup>th</sup> Street e a 9<sup>th</sup> Avenue, Nova Iorque, em 1999. Foto Michael Rakowitz © M. Rakowitz e Lombard Gallery.

A obra *paraSite* de Michael Rakowitz relaciona-se com várias áreas, do design à arquitetura, como valorizado por Bishop. A natureza híbrida e transdisciplinar de *paraSite* possibilita que o mesmo seja apresentado em exposições dedicadas a objetos de Design, de Arquitetura e de Arte. Em certas ocasiões, *paraSite* aparece exposto entre obras de arte, noutras entre maquetes de edifícios, e noutras ainda entre protótipos e objetos de design. Michael Rakowitz refere que interessa-lhe por vezes “escapar-se da sua formação e envolver-se com outros campos” (Rakowitz em entrevista a Ponte 2014, s/p) e, por isso, aprecia ver *paraSite* em diálogo com outras disciplinas (ibid.). Contudo o artista sublinha não ter “as responsabilidades que um arquiteto tem de ter” e de não estar a operar ao nível da “solução de problemas” (ibid.). Por isso não pretende ver *paraSite* ser produzido em massa nem ser considerado como uma solução permanente (ibid.). O artista considera que, apesar de *paraSite* “manter um diálogo com utilidade, isso não faz com que tenha necessariamente de se enquadrar nessa categoria” (ibid.). A sua atração para intervir numa ordem social é, no seu entender, claramente a de “alguém a trabalhar enquanto artista” (ibid.).

À semelhança de Krzysztof Wodiczko, a criação dos primeiros protótipos *paraSite* foi desenvolvida em interação com os primeiros utilizadores. Como revela, o artista propôs o seu conceito a Bill Stone, em abril de 1997, o qual considerou o projeto

uma resposta mordaz às várias iniciativas da Câmara Municipal de Cambridge para afastar a comunidade sem-abrigo do centro da cidade (Pollak 1999). Rakowitz refere que “de certa forma as pessoas da rua foram os designers dos seus próprios abrigos. Elas insistiram em plástico transparente e não em sacos de plástico preto. Estavam menos preocupadas com a segurança do que com a privacidade, queriam ver e ser vistas” (Rakowitz em entrevista a Pollak 1999).

A noção pósconceptual de Peter Osborne (2013), e em particularmente a de Arte Funcional, encontra-se nesta obra. Vejamos a dimensão conceptual. Michael Rakowitz desenvolve o conceito de *paraSite* a partir das condições de vida das pessoas sem-abrigo e como alternativa “às táticas agressivas desenvolvidas nas últimas décadas por diversos tipos de autoridades para removê-los do centro da cidade” (Rakowitz em conversa com Ponte 2014, s/p); fá-lo através de uma dimensão estética e de uma dimensão antiestética que lhe interessou explorar de modo a “subverter a condição convencional da escultura” (ibid.), “destruir as expectativas do espectador quanto à observação de obras de arte” (ibid.) e também desenvolver “a linguagem de equipamento de salvamento e sobrevivência, desafiando-a” (ibid.). É nesse ponto que Rakowitz sente que “a decisão artística precisa de ser mantida” (ibid.); A unidade distributiva e a dimensão histórica deste projeto, encontram-se a trabalhar em simultâneo os conceitos de “esfera pública e nomadismo” (Rakowitz 1998). O artista considera *paraSite* uma obra de arte porque “opera a partir da poesia” (ibid.) e do que “a ligação do abrigo ao edifício” (ibid.) metaforicamente representa. Deste modo o artista está a chamar atenção para esta questão social, como a implicar a sociedade na sua solução.

### 2.2.3 Gestão em Arte e Design: *Victory Gardens 2007+ A Plan for Subsidized Urban Gardens*

*Victory Gardens 2007+ A Plan for Subsidized Urban Gardens* de Amy Franceschini<sup>42</sup> é um projeto concebido no âmbito da sua seleção, em 2006, para o prémio da Society for the Encouragement of Contemporary Art Art Award (SECA), um prémio de carreira criado para estimular a produção de jovens artistas locais e que é organizado pelo SFMOMA desde 1967.<sup>43</sup> Franceschini viu nesta nomeação uma oportunidade de produzir um novo projeto. *Victory Gardens 2007+* consistiu em criar e estabelecer um programa piloto para a transformação de espaços urbanos privados abandonados em áreas de cultivo agrícola.

O projeto da artista, do ponto de vista da sua caracterização enquanto obra de Arte Funcional, está implicado na estratégia conceptual de apropriação e utiliza metodologias de trabalho características da área de gestão em Arte e Design na sua concretização. *Victory Gardens 2007+* inspira-se no histórico programa agrícola *Victory Gardens*, que será descrito já de seguida, e tanto se apropria como modifica intencionalmente a estrutura desse programa para criar um conjunto de eventos e de novos objetos relacionados. A estratégia de apropriação, uma estratégia em arte que ganhou um novo significado em meados do século XX, utilizada recorrentemente por artistas conceptuais a partir da década de 1960 animados com o desenvolvimento das tecnologias de informação e os meios de comunicação de massa, é assumida por Franceschini ao aplicar o título *Victory*

---

<sup>42</sup> A artista completou a sua licenciatura em artes plásticas na San Francisco State University em 1992 e realizou o seu mestrado em artes plásticas na Universidade de Stanford em 2002. Presentemente vive em S.Francisco onde colabora com os coletivos que ajudou a fundar Futurefarmers (f.1995) e Free Soil (f. 2004).

<sup>43</sup> SECA foi fundada como parte do SFMOMA, em 1961, com o intuito de apoiar a carreira de artistas da Bay Area. O grupo reúne colecionadores, curadores, profissionais de artes e artistas que promovem eventos relacionados com a valorização de arte contemporânea e da comunidade artística local. Constituíram o comité do “SECA award” em 2005-2007, Ron Casentini, Phyllis Cooper, Richard Drossler, Paul Eveloff, Jerri Sue Gienger, Marjory Graue, Joan Hammer, Peggy Heineman, Heather Jain, Dimitriy Kustov, Terry Kwiatek, Mary Napier, Alan Ratliff, Joan Roebuck, Jane Scott, Winsor Soule e Joanne Vidinsky. Desde 1988 a frequência deste prémio é bianual.

*Gardens* ao seu projeto. A artista refere que criou “uma proposta utópica para um programa de *Victory Gardens* reinventado” (Franceschini citada em Sardar 2013) que pudesse ser adaptado à cidade do presente.

Para além da declarada estratégia de apropriação desenvolvida em *Victory Gardens 2007+*, Franceschini recorre também às áreas de Gestão na Arte e no Design, para planear e realizar as atividades que contribuem para o desenvolvimento do seu programa e serviços associados. Segundo Emilio Távora Vilar (2014), a gestão no Design, “constitui-se como um mecanismo coordenador de todos os elementos projetáveis”, o que não é distinto daquilo que acontece em arte, tornando-se a área “responsável pelo interface físico entre a organização e os seus públicos preferenciais” (Vilar 2014, 38). Com o projeto *Victory Gardens 2007+*, Franceschini pretendeu principalmente “intervir de uma forma real no mundo e afetar uma população mais ampla do que apenas a multidão da arte” (Franceschini citada em Sardar 2013).

O programa agrícola *Victory Gardens* foi inicialmente desenvolvido durante a I Guerra Mundial (1914-1918) sob a presidência de Woodrow Wilson com o propósito de combater a escassez de alimentos.<sup>44</sup> Este programa agrícola foi criado a nível nacional para ser implementado localmente, segundo as características específicas de cada região e localidades do país. Regressou com a II Guerra Mundial (1939-1945), com ajustes e adaptações, através de um programa associado ao *New Deal*, com o intuito de criar cozinhas e jardins comunitários para combater o desemprego.<sup>45</sup> Implementado pelo Departamento de Agricultura e o Departamento de Defesa Civil dos EUA, várias cidades aderiram a esta iniciativa que passou a designar-se por “Food Fights Freedom” (M. Davis 2008). Segundo Mike Davis (2008) o programa *Victory Gardens* suplantou todas as

---

<sup>44</sup> Woodrow Wilson foi Presidente dos EUA entre 1913 e 1921.

<sup>45</sup> Na sequência da *Grande Depressão* nos EUA, em 1929, foram criados vários programas sociais e liberais com o intuito de recuperar a sua economia e reformar o seu sistema financeiro. O *New Deal* esteve em vigor entre 1933 e 1939 (Leuchtenburg 2009).

expetativas e produziu alimentos que excederam em muito as necessidades de fornecimento previstas, permitindo que a produção agrícola industrial fosse conduzida para a alimentação das forças armadas (M. Davis 2008, 38).



Fig. 23 Esq. Família Norte-Americana junto da sua produção agrícola no âmbito do primeiro programa *Victory Gardens*, ca. 1917-1919.



Fig. 24 Dir. Parcelas de terra para cultivo no âmbito do segundo programa agrícola *Victory Gardens* no Golden Gate Park, São Francisco, 1943.

Apesar das hortas nos ambientes rurais serem bastante mais produtivas, foi na cidade que se sentiu um maior entusiasmo e adesão, dando origem aquilo que Davis designa por “uma visão ecológica espontânea e auto suficiente” (M. Davis 2008, 39). Nesta altura, segundo Franceschini, a participação da sociedade civil no cultivo de alimentos, a partir da transformação dos seus quintais em hortas como forma de providenciar comida tanto para a sociedade civil como para os militares em combate, teve um impacto fortíssimo no país. A artista refere que em 1943, existiam mais de 20 milhões de zonas verdes e que foram produzidas cerca de 8 milhões de toneladas de alimento (Franceschini 2008, 3). Segundo Franceschini, no auge de *Victory Gardens*, São Francisco “tinha o sistema mais vibrante do país” (Franceschini citada em Schmelzer 2009).



Fig. 25 Esq. Cartaz de propaganda do programa agrícola *Victory Gardens*, ca. 1918 © OFM.

Fig. 26 Centr. Cartaz do programa agrícola *Victory Gardens*, ca. 1941-1945 © United States Office of Emergency Management.

Fig. 27 Dir. Brochura criada para encorajar a aplicação do programa agrícola *Victory Gardens* nas várias cidades da América do Norte © OFM.

Foi precisamente na cidade de São Francisco que Franceschini começou a desenvolver a sua ideia de criar *Victory Gardens 2007+ A Plan for Subsidized Urban Gardens*. Este consiste num projeto piloto para o desenvolvimento de um sistema de produção alimentar, apoiado por instituições públicas, que visa transformar parcelas de terra subutilizadas em zonas sustentáveis de produção de alimentos. A abordagem de Franceschini foi planejar e desenvolver métodos que lhe permitissem alcançar “um conjunto amplo e diversificado de pessoas” para colaborar (Schmelzer 2009). Assim à semelhança de procedimentos de gestão e de design estratégico, a obra de Franceschini consistiu em conceber estratégias de planeamento para a recuperação histórica do programa *Victory Gardens* e para a realização do seu projeto piloto, que incluiu a criação de vários produtos e serviços.



Fig. 28 Logotipo criado por Amy Franceschini para *Victory Gardens 2007+* materializado em tecido e sementes © A. Franceschini.





Fig. 29 Ciclo de vida de Victory Gardens 2007+ A Plan for Subsidized Urban Gardens de Amy Franceschini com áreas identificadas pela artista para intervir na cidade de São Francisco — Fog belt (No.1) Transition belt (No.2) e Sunbelt (no.3) © A. Franceschini.

Amy Franceschini estudou as zonas climáticas de São Francisco e escolheu três (*sunbelt*, *transition belt* e *fog belt*) para intervir (Franceschini 2008, 14); colocou um anúncio, no dia 10 de outubro de 2006, na *Craigslist* de São Francisco, um *website* americano de classificados, para convidar os habitantes da cidade a inscreverem-se e participarem na iniciativa; de entre as 800 respostas que recebeu selecionou 10 para entrevistar (ibid.); selecionou três parcelas de terra de acordo com a diversidade geográfica, cultural e económica de São Francisco e o grau de compromisso dos seus proprietários com o projeto; fez cartazes, bandeiras com sementes e sacos de terra promocionais inspirados nos inúmeros materiais de propaganda dos anteriores *Victory Gardens*; construiu o *Victory Gardens Trike* para transporte do *kit* de jardinagem; criou duas ferramentas agrícolas engenhosamente modificadas para simbolizar o projeto — a *Bikebarrow* e o *Pogostick Shovel*; construiu *kits* de iniciante a jardineiro — constituídos por 4 sacos de terra, sementes, vários tipos de nutrientes, um sistema de rega e materiais para construir uma “cama levantada”; um manual de instruções, com informações sobre como construir uma “cama levantada”, instruções de plantação, instruções



para instalar um sistema de irrigação de água, um temporizador e um manual sobre colheitas e poupança de sementes; os *kits* e o manual de instruções foram distribuídos por um jardineiro numa bicicleta com um atrelado especialmente concebido para o efeito — *Victory Gardens Trike*; organizou ainda três “Festas da Sementeira” (*Planting Party*) a pretexto da construção de cada uma das três hortas.



Fig. 30 Esq. Cartaz de *Planting Parties* de *Victory Gardens* 2007+ © A. Franceschini e SFMOMA.



Fig. 30 Dir. *Victory Gardens Trike* em São Francisco, 2007 © A. Franceschini.

O projeto piloto terminou em abril de 2007. A construção da primeira horta, realizou-se na casa de Shaggy e Nathan Cole a 29 de outubro de 2006. A área intervencionada foi um canteiro de 1,1m<sup>2</sup>, a festa de semeio reuniu 45 pessoas e semearam-se 60 plantas em duas horas. A construção da segunda horta realizou-se no dia 17 de dezembro de 2006, na casa de Vincent Wong e família. Foi uma intervenção numa área de 8,4m<sup>2</sup>, reuniu 23 pessoas e semearam-se 150 plantas em 4 horas. A construção da terceira horta ocorreu no dia 22 de abril de 2007 e realizou-se no centro de ocupação juvenil Bayview Healing Arts Center. Num espaço de um ano, Amy Franceschini conseguiu criar um projeto piloto para o desenvolvimento de um sistema de produção alimentar para vir a ser apoiado por instituições públicas.



Fig. 31 e Fig. 32 *Planting Party* de *Victory Gardens* 2007+ © A. Franceschini.

Em janeiro de 2008 o *Department for the Environment* da Câmara Municipal de São Francisco, acolheu a iniciativa de Amy Franceschini, e passou a apoiar associação *Garden for the Environment* com \$60.000 para o desenvolvimento de uma rede de hortas urbanas. Foi realizada uma demonstração do projeto em frente à Câmara Municipal de São Francisco, com o envolvimento de várias comunidades da cidade, para celebrar o estabelecimento dessa rede e que incluiu a criação e distribuição de *kits* de jardinagem, atividades educativas, programas públicos, sítios digitais e a criação de um banco de sementes doadas pelos habitantes de São Francisco, que contribui para a manutenção e diversidade do *stock* de sementes desta cidade, e que presentemente está ao cuidado da *Garden for the Environment*. Este novo projeto estabeleceu-se como uma nova instituição cultural que apoia a manutenção do projeto *Victory Gardens* com uma parcela de terra no Golden Gate Park, onde decorrem os programas educativos que o projeto promove (Franceschini 2008, 14).

De facto, e na perspectiva de Claire Bishop, a dimensão simbólica do projeto de Amy Franceschini, e segundo a própria artista, privilegia sobretudo a dimensão social — os encontros que se geram entre o seu trabalho e a comunidade a que se dirige (Salaysay 2012). A materialização é uma unidade bastante informal e efêmera, tanto se materializa nos encontros como, nas hortas que se criaram durante as “Festas da Sementeira” que por sua vez podem ser representados pelos objetos funcionais e esculturais que a artista criou, como o *Victory Gardens Trike*

ou a *Bikebarrow*. Franceschini é clara quando refere que o seu trabalho artístico “tem um papel funcional” (Salaysay 2012) mas que não deixa de se preocupar com a dimensão estética dos seus projetos porque considera que “é a dimensão que atrai mais às pessoas” (Schmelzer 2009).

Seguindo a noção de Arte Pósconceptual de Peter Osborne (2013), o domínio conceptual de *Victory Gardens* manifesta-se nas palavras da própria artista é um projeto que “é simultaneamente uma obra de arte e democracia” (Franceschini 2008, 8). O domínio estético desta obra materializa-se “através de práticas e colaborações desenvolvidas *on* e *off-line*, que estimulam novos formatos para o envolvimento e criação” (Franceschini 2010) e do desenvolvimento de estratégias “que pretendem aproximar as pessoas da natureza” (idid.). O domínio antiestético aparece na sequência da sua “atividade artística [geral] interdisciplinar que trata de questões e desafios relativos aos sistemas sociais, culturais e ambientais” e que exige “um compromisso de longo prazo” com os seus participantes (Franceschini s/d.). A unidade distributiva radical desta obra é ter o seu conceito desmaterializado em estratégias de planeamento, gestão e manutenção, típicos de uma sociedade globalizada, que envolvem ferramentas e meios de comunicação digitais mas também objetos híbridos, como a *Bikebarrow* e o *Pogoshovel* (Schmelzer 2009). A dimensão da permeabilidade histórica revela-se através da função simbólica de *Victory Gardens*, que se corporiza através de “imagens de crescimento” (Schmelzer 2009), de momentos imprevistos e improvisados e “como uma metáfora para valorizar e nutrir os nossos próprios recursos criativos” (Franceschini s/d.).

### **2.3 Síntese e Conclusões**

Neste capítulo, através de uma abordagem de “baixo para cima”, isto é, a partir das práticas artísticas e depois de uma análise à teoria de Arte Contemporânea, procurei operacionalizar a designação de Arte Funcional. Três obras de arte, de

entre um conjunto de 48 obras identificadas, foram escolhidas como estudo de caso e permitiram analisar características constantes e divergentes na noção de Arte Funcional em estudo.

Ao contrapor a noção de Estética da Participação Social de Claire Bishop com estas três obras, demonstrei que quer *The Homeless Vehicle*, *paraSite* e *Victory Gardens+*, partilham de vários aspetos que a autora identifica neste tipo de práticas, sobretudo manifestam-se e concretizam-se através da participação e da colaboração. No entanto nas significativas contribuições de Bishop para o estudo e na compreensão da Estética da Participação Social, reduzida atenção é dada às práticas que de facto se desenvolvem em função da criação de objetos que, por sua vez, apresentam inúmeras potencialidades na materialização da arte com uma forte dimensão conceptual e social. Também a noção de Arte Pósconceptual de Peter Osborne, contribuiu para demonstrar que há uma produção de Arte Contemporânea que está para além do domínio estético e que se articula priorizando domínios, como o político, o ideológico, o social, o funcional e o antiestético.

A partir destes três casos de estudo apresentou-se uma designação de Arte Funcional relativa a práticas artísticas em estreito diálogo com o Design. Essa partilha de interesses, em determinadas circunstâncias, tem contribuído para que o mesmo objeto seja enquadrado, e com toda a legitimidade, em áreas como o Design e a Arquitetura. A noção de *função* que cada obra explora conduz o território das práticas artísticas para domínios inéditos e bastante originais. A obra de Arte Funcional é concebida para ser posta a funcionar por indivíduos específicos em circunstâncias frequentemente idiossincráticas, o que torna a sua criação e realização uma experiência singular.

### 3. Quando Arte Funcional se Torna Objeto Museal

“As exposições são o principal local de troca na economia política da arte, onde os significados são construídos, mantidos e, ocasionalmente, desconstruídos. Parcialmente espetáculo, evento sócio-histórico e dispositivo de estruturação as exposições — especialmente as exposições de Arte Contemporânea — estabelecem e administram os significados culturais da arte”.

Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Naire, “Introduction” in *Thinking about Exhibitions* (1996, 2).

Este capítulo introduz a problemática da musealização de Arte Funcional na contemporaneidade. Através de uma análise ao processo que leva à exposição de objetos em museus de arte, esta secção reflete sobre as características das práticas museais quando em presença de obras de arte instáveis, como as relativas às práticas da Estética da Participação Social. O capítulo estuda também as tensões que este tipo de obras gera quando em exposição, estabelecendo uma analogia com o “Triângulo das Bermudas”, e os equívocos que o privilégio do domínio estético no contexto museal pode provocar. No seguimento desta problematização, o capítulo analisa ainda a atividade curatorial de Charles Esche, diretor do Van Abbemuseum, em Eindhoven, Holanda, em defesa da “desmodernização” do contexto museal.



### 3.1 Musealizar Arte Contemporânea

A cada vez maior circulação de obras de arte contemporânea entre instituições tem exigido que se desenvolvam esforços para uma atividade na área da musealização internacionalmente concertada (Anderson 2004; Lorente 2011; Marstine 2011). Esta circulação de obras acentuou-se com a atenção que é dada às práticas artísticas contemporâneas e ao número de museus dedicados exclusivamente à sua exposição e coleção (Altshuler 2005; Altshuler and Sharmacharja 2009). Esse facto tem contribuído para que questões relativas à estruturação dos conteúdos museais e a forma de os comunicar coletivamente sejam cada vez mais objeto de estudo e reflexão (Lavine 1991; Barker 1999; MacLeod 2005; Sharon Macdonald 2006; Pollock and Zemans 2007). Desde o desenvolvimento da Nova Museologia —movimento que reclamou a necessidade de atualizar a missão dos museus aos modos de vida contemporânea a partir de uma função social mais interventiva — que os princípios orientadores da atividade museal se tornaram mais sensíveis a necessidades contínuas de ajuste da sua atividade.

Em 1980 o conservador e museólogo francês André Desvallées introduz o termo “Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociales” no âmbito de um artigo que publica na *Encyclopedia Universallis*, onde reclama para os museus um papel social mais interventivo. Em 1989, o historiador de arte Peter Vergo utiliza o mesmo termo em inglês, “New Museology”, no âmbito da publicação por si editada *New Museology*, uma coleção de ensaios críticos sobre a história e o enquadramento teórico da prática museal.

A Nova Museologia reformou a área dos *Museum Studies* e inaugurou aquilo que Juan Carlos Rico (1999) indica de terceira revolução museística — uma museologia mais reflexiva, pós-moderna e crítica.<sup>46</sup> Para a consolidação deste movimento foi fundamental a fundação do International Council of Museums (ICOM), uma

---

46

organização não governamental que se ocupa das políticas internacionais pelas quais se regem os museus que a integram. Fundada em 1946 com delegados de 14 países, atualmente o ICOM tem cerca de 30 000 membros de 137 países, entre os quais Portugal.<sup>47</sup> O número de instituições museais e de profissionais de museus que se regem pelo *Code of Ethics for Museums* (ICOM 2013) e que se regulam pelas propostas dos vários grupos de trabalho do ICOM relativamente à constante modernização das práticas museais é assim, cada vez mais significativo.

A partir do momento em que a atividade museal passou a ser objeto de estudo de vários enquadramentos teóricos — não só da História de Arte, da Conservação, dos *Museum Studies* e dos Estudos Curatoriais mas também da Antropologia e das Ciências — cresceram a reflexão e interesse em investigar os aspetos que intervêm na condução de determinados objetos para os museus. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998) indica, a propósito do seu estudo sobre objetos etnográficos, que os objetos museais, qualquer que seja a sua natureza, não são simplesmente ‘encontrados’ e colocados em museus: nesse processo, são sujeitos a uma nova ordem do simbólico que lhes atribui uma renovada significação (Kirshenblatt-Gimblett 1998). Esta outra ordem, proporcionada pelo contexto museal, é criada pelas áreas de interesse de quem os pesquisa, conserva e coleciona, e torna-se visível quando comunicada através de exposições (ICOM 2009).

Por vezes este processo gera equívocos, seja porque as exposições foram controversas, seja porque deram origem a conflitos entre artistas e curadores, ou entre curadores e segmentos de público. Veja-se a recente polémica relacionada com Blu quando o artista decide apagar os seus graffittis na cidade de Bolonha a propósito de uma série de obras suas terem sido recolhidas e instaladas numa galeria de arte (Vimercati 2016).<sup>48</sup> Outro exemplo recente desta dissonância é a

---

<sup>47</sup> Portugal faz parte desta organização desde a década de 1950 (ICOM Portugal s/d.).

<sup>48</sup> Blu decide eliminar os seus graffittis na cidade de Bolonha, a propósito de uma série de obras suas terem sido recolhidas e instaladas numa galeria de arte a propósito da exposição "Street Art: Banksy &



discussão gerada pela nomeação de Assemble ao Prémio Turner (Searle 2015). Importa por isso ter presente que os processos que levam a converter as coisas em objetos de museus fazem parte da realidade criada pelas disciplinas que se focam e estudam esses mesmos objetos (Lavine 1991; Greenhill 1992).

É também importante ter em conta o(s) contexto(s) em que os objetos museais aparecem. As características da atividade e missão das instituições museais que acolhem e apresentam objetos museais é tão distinta quanto diversa entre si. Por exemplo, organizar uma exposição num museu de arte com uma coleção própria pressupõe um trabalho bem diferente do trabalho a realizar num espaço provisoriamente adaptado a uma situação expositiva. O contexto museal não deve ser por isso entendido de forma universal. As características das estruturas museais não devem ser consideradas independentes da experiência dos objetos em exposição, pois as intenções e propósitos das pessoas envolvidas num processo expositivo são determinantes na produção do significado de qualquer objeto em exposição.

Conforme Peter Jones (1992), uma exposição é uma representação parcial onde “os objetos [museais] em si não têm significado” (1992, 915). Este autor considera que os objetos museais fazem parte de uma realidade simulada por quem os adquire, coleciona, conserva, estuda e expõe. Para Jones (1992) o processo de musealização, tal como qualquer outra atividade cultural, social, política e intelectual está sujeito às ideias das pessoas — os artistas, curadores, diretores de museus, conservadores, monitores dos serviços educativos, vigilantes — que participam nesse processo. Também Donald Wintersgill (1996), autor da entrada relativa à definição de património cultural no dicionário de arte da *Macmillan Publishers Limited*, refere que a coleção e preservação de obras de arte dependem

---

Co: L'Arte allo Stato Urbano" no Palazzo Pepoli, de 18 março a 26 junho 2016, em Bolonha. A retirada das suas obras das fachadas de edifícios na cidade de Bolonha foi a sua forma de protesto contra a instrumentalização do seu trabalho pelas autoridades governamentais da cidade que, segundo o artista, no passado recente perseguiram e criminalizavam a atividade destes artistas (Vimercati 2016).

das atitudes prevaletentes no sistema e no mercado da arte e das noções de Estado e de História Cultural de um determinado tempo social. Segundo Wintersgill (1996) deve-se ter em conta que o conceito de património aparece frequentemente associado a noções de identidade e nacionalidade, duas noções complexas que lidam com o reconhecimento dos valores culturais das nações que lhes estão na origem. Por isso, para este autor, o conceito de património não deve ser entendido como inalterável e alheio à passagem do tempo; pelo contrário, deve ser considerado nos seus vários contextos.

Deste modo, considerando que os objetos museais representam os valores de uma noção de património enraizada numa determinada temporalidade, como indicado por Wintersgill, e que não falam por si mesmos, como indicado por Jones (1992), para melhor compreender como é que uma obra de arte se transforma num objeto museal é necessário investigar o(s) valor(es) e significado(s) dos objetos em função de duas dimensões: o seu contexto enquanto obra de arte — o que se procurou fazer no capítulo 2; o seu contexto de musealização que o objeto passará a integrar, que é o propósito deste capítulo.

De facto, quando se investiga os processos de musealização de arte deparamo-nos com problemáticas geradas pela recontextualização de objetos em museus de arte. Peter Jones (1992) é categórico ao indicar que o processo de musealização — processo cultural e intelectual que introduz objetos em contexto museal — tem de reconhecer, primeiro que tudo, que uma obra de arte ao ser exposta num museu de arte “muda o seu contexto significativo” (P. Jones 1992, 916) e por isso é sujeita a um fenómeno de descontextualização.

Desde a origem dos primeiros museus de arte no século XVIII, que este fenómeno da descontextualização das obras de arte foi debatido por intelectuais. Nesses primeiros tempos, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) contribuiu para uma sistematização das questões que envolviam a alteração do contexto dos objetos da antiguidade.

Desde então, têm divergido as alterações que ocorrem ao(s) significado(s) das obras de arte quando colocadas em contexto museal e as posições dos autores que as representam dividem-se. Há autores, como Joan Branham (1994), que consideram que o processo de musealização — a descontextualização e a recontextualização que se lhe segue — é praticado de forma negativa pelo museus porque implica “o despojamento das multicamadas dos seus significados” (1994, 33). Outros autores, como Peter Jones (1992), consideram que apesar da perda de alguns significados, os objetos musealizados passam a gerar novas e valiosas associações.

Nesta última linha, Maria Lucia Loureiro (2012) defende que a musealização é um processo que permite revelar aspetos importantes da organização do património cultural que se deseja conservar, proteger e mostrar e daqui ressaltam dois aspetos interessantes. Por um lado, a autora encontra na musealização uma oportunidade para aprofundar o conhecimento sobre os processos intelectuais e culturais que determinam o(s) significado(s) e valor(es) dos objetos museais. Por outro, indicamos que o seu sentido não é um conteúdo isolado mas estabelecido de acordo com um processo que favorece a construção de um estatuto ontológico partilhado pelos objetos que são expostos e colecionados por museus.

Também Elisa Nascimento (2013), que se ocupou especificamente do estudo da musealização de Arte Contemporânea, propõe que a musealização de Arte Contemporânea seja considerada um processo, porque resulta de uma operação política, estética e científica que inclui várias atividades: atividades do museu de arte que dirigem o trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão e conservação); atividades de investigação (resultado da catalogação); e atividades de comunicação (exposições, serviço educativo, publicações). Segundo Nascimento (2013), o objeto musealizado é sujeito a uma negociação de valores culturais e sociais que estão implicados na elaboração de sistemas de construção de significado e em opções de conservação. Por isso, para a autora, os objetos de

museu não devem ser tomados como a coisa em si mas entendidos de acordo com as práticas sociais de recolher, catalogar, expor, conservar e investigar, a que são sujeitos quando integram o domínio museal.

Para uma reflexão sobre as transformações a que as obras de arte estão sujeitas quando transformadas em objeto museal, e mais especificamente para uma reflexão sobre os desafios que a Arte Funcional coloca ao contexto museal, destacamos estas três perspetivas — de Jones, de Loureiro e de Nascimento pois permitem investigar as estratégias de ressignificação e de acréscimo de valor que acompanham as obras de Arte Funcional na sua travessia para o domínio museal.

Pretende-se que esta análise permita aprofundar o conhecimento, em maior profundidade, dos mecanismos de articulação entre o significado da Arte Funcional e o significado dos objetos museais que a representam. Este assunto, que será tratado no capítulo 4, a partir dos dados empíricos recolhidos nesta pesquisa, permitirá compreender como, nos nossos dias, o contexto museal não é apenas um espaço de arte contemplativo; é também um espaço onde se travam desacordos entre princípios convencionais das exposições de arte e estratégias de representação de práticas artísticas contemporâneas, como são as relativas à de Arte Funcional.

### 3.1.1 A Musealização do Ponto de Vista dos “Céticos dos Museus”

Vários investigadores e artistas, que se têm dedicado a refletir sobre a atividade museal concordam que uma obra de arte altera-se quando integrada num museu. Contudo há investigadores e artistas que consideram que o museu age negativamente sobre as obras de arte e outros que consideram essa alteração como uma oportunidade para aprender mais sobre a obra de arte e os processos de representação museal que a acolhem. O grupo dos “céticos do museu” foi assim constituindo-se por pessoas ligadas a distintas etapas do sistema que seleciona e

valoriza determinados objetos como arte. Não se constitui apenas por especialistas ou profissionais dos museus; também reúne artistas que consideram a sua atividade artística como um trabalho enraizado em práticas sociais e culturais coletivas que entendem, como parte dessa ocupação, contribuir para o (auto)conhecimento dessas práticas, através da desconstrução de conceitos naturalizados como “arte”. O trabalho artístico de Fred Wilson (n.1954), que trata a exclusão da cultura afro-americana da maioria das narrativas museais, e de Susan Hiller (n.1940), que investiga os sistemas de classificação dos objetos, são dois exemplos da atualidade destas questões.

Um dos mais antigos opositores da criação de museus de arte foi Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1989; 2010), que considerava a instituição museal como causadora da anulação do propósito moral dos objetos da antiguidade. De facto, as coleções dos primeiros museus de arte constituíram-se por obras da antiguidade que pressuponham ser deslocadas do seu contexto original de exposição, como templos, praças, palácios, conventos, e integradas num espaço diferente. O caso da criação do Musée du Louvre, em 1792, é paradigmático. Este museu francês compôs-se inicialmente da coleção de arte do Rei Francisco I (1515-1547) e de objetos pilhados pelo exército de Napoleão Bonaparte (1769-1821) em Itália (McClellan 1999).

Para Quatremère de Quincy as estratégias de recontextualização de obras de arte desenvolvidas pelo Musée du Louvre eram incapazes de incluir as “impressões complementares”, as “impressões morais” e as “harmonias intelectuais” (Sherman 1994, 127–28) das obras que, no seu entender, “esclarecem o seu propósito e atuam sobre a nossa sensibilidade” (ibid.): a qualidade destes objetos só podia ser realmente apreciada no seu contexto original, em sintonia com as suas funções e formas de vida associadas. Desse modo, para Quatremère de Quincy, o Musée du Louvre não só não permitia apreciar devidamente os objetos em exposição como, a seu ver, iria contribuir para o declínio da formação de artistas e para o decréscimo da qualidade das obras de arte criadas no tempo presente: “sem as subtilezas que

tonificam a razão de ser das obras de arte” estas perdem a sua razão de ser, tornando-se “num mero fragmento de interesse técnico” (ibid.).

David Carrier (2006), reúne Quatremère de Quincy e outros críticos do propósito dos museus de arte, num grupo a que designa de “céticos do museu” (Carrier 2006, 51–52). Este autor refere que estes críticos, não sendo propriamente contra a existência de museus, questionam sobretudo os valores, os métodos de representação e as estratégias de comunicação usadas por estas instituições; para os “céticos dos museus”, observa Carrier, conservar um “Raphael num museu é guardar um objeto mas não a pintura” (2006, 52-53), e o mesmo acontece com outros objetos, como altares, esculturas e artefatos retirados do seu contexto original e afastados das funções para que foram concebidos. Como notam os “céticos dos museus”, uma pessoa não olha para um altar, “ajoelha-se perante o altar”, colocar um altar numa parede de museu obriga a olhar para ele de outra forma e proporciona uma mudança de atitude perante o objeto (ibid.).

Associado a esta definição de Carrier de “céticos do museu”, encontra-se também Theodor W. Adorno (1903-1969). A Adorno, pensador alemão que no século XX critica a comercialização e massificação da cultura, inquietava-o as estratégias de recontextualização das obras geradas pelos museus de arte, que a seu ver, contribuíam para a “neutralização da cultura” (Sherman 1994, 123). Adorno considerava que as estratégias expositivas e narrativas a que as obras de arte estavam sujeitas no contexto museal demonstravam que os museus encaravam a perceção como um fenómeno universal.

Alguns artistas, no decorrer do século XX, também se manifestam profundamente críticos dos museus de arte e céticos em relação aos valores que fundamentam a sua função e os seus métodos de colocar em prática essa função (cf. Owens and Bryson 1994; Rice 2003; Alberro and Stimson 2009): Marcel Duchamp — em entrevista a Pierre Cabanne em 1966 — considera o museu como uma estrutura regulada por normas, estipuladas por um grupo restrito de pessoas, que não representam

necessariamente o melhor de uma época (Cabanne 2002); Robert Smithson (1938-1973) critica os museus por não estabelecerem “relações com o mundo exterior” (Smithson and Flam 1996); Daniel Buren (n.1938) questiona a existência de obras de arte independentes do seu contexto de exposição (Buren 1993); e Hans Haacke (n. 1936) interroga-se acerca da neutralidade dos museus de arte enquanto instituições sociais, expondo de forma radical as relações do sistema de arte com os sistemas financeiros e políticos.

Os artistas que exploram as relações que o meio artístico e as suas instituições estabelecem com o contexto à sua volta são, em regra, agrupados na designação de Crítica Institucional, uma variante desenvolvida com a Arte Conceptual na década de 1960, que investiga o fenómeno da arte enquanto expressão de uma atividade enraizada num sistema não só social e cultural mas também político e económico, uma perspetiva que problematiza a função e as estratégias de representação dos museus de arte (Rice 2003). Não por acaso, a Crítica Institucional desenvolveu-se numa época de reconsideração da ordem social, que coincidiu com anos de protestos político e social desencadeados por movimentos sociais, como o movimento em defesa dos Direitos Cívicos, nos anos cinquenta e seguintes, contra a Guerra do Vietnam, de meados dos anos sessenta até ao seu final, em 1975, ou na luta pelos direitos da mulher, de minorias étnicas ou de orientação sexual, que marcaram a década de 1970. Estes protestos políticos levaram a um aumento da insatisfação com todo o tipo de instituições, incluindo os museus de arte.

Alguns dos investigadores mencionados que consideram que as alterações que ocorrem a uma obra de arte, no processo de musealização, como uma oportunidade para aprender mais sobre essa obra e os processos de representação museal que a acolhem são, entre outros, os já referidos Peter Jones (1992), David Carrier (2006), Maria Lúcia Loureiro (2012) e Elisa Nascimento (2013), mas também Peter Mensch (1992). Para Mensch quando uma obra de arte é separada do seu contexto adquire uma nova realidade cultural (Mensch citado em Loureiro 2012) que, por sua vez, passará a fazer parte do objeto museal formando-se mais

uma camada de significado sobre o mesmo. Deste modo, Mensch considera que o conceito de objeto museal distingue-se do conceito de obra de arte por isso mesmo, porque o objeto museal para além de se constituir das intenções do artista, passa a ter a função de “documentar a realidade da qual foi separado” (ibid.).

A complexidade do processo de musealização de uma proposta artística acentua-se com o grau de instabilidade do seu conceito. Isto é, nem todas as obras de arte são sujeitas a um processo de musealização tão complicado como o de certas obras de arte relativas à Estética da Participação Social. Parece haver, então, obras de arte que se ajustam mais do que outras, sem necessitarem de grandes intervenções conceptuais e materiais, ao contexto museal. O processo de musealização é, frequentemente, mais exigente para propostas artísticas relativas a práticas conceptuais próximas do Design como as que este estudo analisa. Por exemplo, a curadora Stephanie Smith (2005), desafiada pela exposição museal de obras de arte do tipo das relativas à Arte Funcional, indica que certas obras podem sofrer perdas ou mudanças de sentido no decorrer da sua exposição. No entanto, Smith considera que vale a pena correr o risco do “ambiente museal condicionar a forma como os visitantes compreendem estas obras” (S. Smith 2005, 7–8) porque, a seu ver, os “benefícios são muito superiores aos riscos, sendo um deles a mudança das instituições” (S. Smith 2005, 7–8).

A posição de Stephanie Smith (2005) vai de encontro àquilo que Elisa Nascimento (2013) considera ser um dos aspetos que muito tem contribuído para que o museu de Arte Contemporânea se confronte com os seus discursos e representações. Para Nascimento (2013), o facto de profissionais de museus se deixarem desafiar pela produção de Arte Contemporânea, preocupando-se em desenvolver novas formas de expor, de colecionar e de conservar, tem ajudado a destacar alguns museus pelo trabalho que têm realizado no estabelecimento de soluções mais adequadas às exigências da Arte Contemporânea (Nascimento 2013).



As perspectivas relativamente à musealização da arte tendem a ser cada vez mais diversificadas e otimistas, sobretudo no que diz respeito à etapa que se refere à sua exposição. Por exemplo, no ver de Mensch, a exposição de obras de arte permite inúmeras possibilidades de articulação de ideias não só entre o objeto museal e o contexto da sua exposição mas também entre os próprios objetos museais (Mensch citado em Loureiro 2012). Como veremos adiante, estas ideias não informam sobre o sentido das obras; informam, sim, sobre as dinâmicas culturais inerentes à sua exposição.

Considerando a natureza híbrida por vezes variável das obras de Arte Funcional, que não transportam sinais estéticos dominantes perfilhados em geral pelas instituições museais, e que não se consolidam em objetos singulares ou únicos a sua transformação em objeto museal obriga a uma reflexão e análise dos aspetos que influenciam a sua determinação. Deste modo, antes de passar a analisar a exposição enquanto espaço de interseção de problemáticas em que resultam os objetos museais, irei esclarecer o que entendo, neste trabalho, por obra de arte instável e objeto museal instável.

### 3.1.2 Da Obra de Arte Instável ao Objeto Museal Instável

Os artistas contemporâneos têm um leque intimidante de escolhas e possibilidades de articulação e recombinação de práticas e tendências no seu trabalho. Este campo de possibilidades não torna a sua tarefa menos complexa, pelo contrário, segundo Martha Buskirk (2003) “nenhum artista escapa à obrigação de ter de fazer uma série de decisões conscientes sobre o formato, o suporte, o conteúdo, a aparência, a duração e a relação aos seus precedentes” (2003, 12) na sua produção artística. Para esta autora, que estudou como os mecanismos através dos quais determinadas obras de arte são expostas influenciam a sua interpretação, as escolhas dos artistas não devem ser tomadas à partida como adquiridas. Buskirk considera que a multiplicidade das opções que os artistas hoje têm à sua

disposição reflete a dinâmica — por vezes contraditória — do estatuto variável das suas práticas (Buskirk 2003).

A inconstância de certas obras de arte conceituais e pósconceituais foi analisada por Buskirk (2003) a partir do conceito de “contingência”. Buskirk observa que quando o ênfase de uma obra de arte está no seu conceito é provável que essa obra de arte “não seja sinónimo de um objeto” (2003, 6) mas consista numa “proposição que pode ser materializada de várias maneiras” (ibid.). Daniel Birnbaum (2011), tomando Marcel Duchamp como referência, destaca que uma obra de arte contemporânea em geral não se parece com uma obra de arte convencional: é antes “um marco de formas que nos envolve noutras obras e eventos, que não se parecem com arte e não contam como arte mas estão a pensar e a articular uma nova subjetividade e ação, de uma forma que uma obra de arte visual no sentido tradicional é incapaz de o fazer” (Birnbaum 2011, 459). Para Buskirk (2003) a condição “contingente” de certas propostas de Arte Contemporânea é distinta das obras mais convencionais, e acentua-se sobretudo na sua passagem para o contexto museal, local onde se consideram os “objetos preservados e colecionados como parte de uma narrativa histórica” (2003, 12). Segundo Buskirk, a passagem deste tipo de obras para uma coleção de arte pode revelar contradições significativas porque dá início a um intenso processo de negociação sobre o que constitui exatamente uma proposta artística fundamentalmente conceptual (2003, 14). De facto, para esta autora, a recontextualização de uma obra de arte num contexto museal em última instância, refere-se mais a um ato de autoria do que propriamente a um ato de deslocação (ibid.).

No caso desta tese, optou-se por utilizar o termo “instável” para caracterizar e refletir sobre as tensões que as obras de Arte Funcional geram quando em contexto museal. As obras do tipo de Arte Funcional são instáveis e distintas de obras de arte tradicionais porque o seu conceito pressupõe, por exemplo, contínuos ajustes à sua materialização. São propostas artísticas que não se consolidam em objetos

únicos e que se podem multiplicar na sequência dos melhoramentos, realizados pelos artistas e os próprios utilizadores, da ligação da sua função às necessidades do seu utilizador. Uma obra de Arte Funcional pode ser considerada instável porque o seu conceito permite alguma indefinição e consequentemente variabilidade, podendo ser sujeita a diferentes versões museais.

Para além da sua natureza híbrida, as obras de Arte Funcional caracterizam-se por não transportar sinais estéticos dominantes, como os valores de autenticidade ou de permanência adotados pelas instituições museais, em geral mais dedicadas a noções de autoria, consistência do estilo, originalidade ou raridade dos objetos que colecionam, e não tão sensíveis a obras mais difíceis de classificar. De modo a aprofundar o conhecimento sobre o(s) significado(s) dos objetos museais instáveis que resultam da exposição de Arte Funcional, relembro as tentativas de Nelson Goodman (1988 [1978]) e de Arthur Danto (1964) em aclarar as características de obras de arte com qualidades radicalmente conceptuais e provocadoramente variáveis, como é o caso de algumas obras relacionadas com o minimalismo.

Ainda que as ideias propostas por Goodman não resolvam todas as questões implicadas na interpretação de uma obra conceptual, segundo Carmo D'Orey (1999), alargam a compreensão do seu significado à noção de *referência* (ênfase de D'Orey). No seu artigo "When is Art?" (1988 [1978]) Goodman considera que uma obra de arte, mesmo que abstrata ou livre de representação ou expressão, é sempre um símbolo. Esse símbolo pertencente ou não ao mundo da arte pode não se referir a pessoas ou sentimentos mas sim a formas, cores, padrões e texturas. Esta ideia de Goodman, permitiu expandir o conceito de símbolo e ampliar a concepção de arte, por exemplo, aos novos materiais que na época estavam a ser utilizados pelos artistas minimalistas. De facto, para Goodman, aquilo que leva "à exclusão de um certo tipo de arte é mais cultural do que de outra natureza" (ibid.) dado que, no seu entender, o fenómeno da Arte não é constituído apenas por propriedades estáveis; um objeto pode ser considerado Arte através da sua função simbólica e

não tanto, segundo Goodman, através de posições de arte puristas que apenas contribuem “para a alienação de um certo tipo de símbolos” (1988, 66).

Carmo D'Orey (1999) destaca a atualidade da contribuição de Goodman para o estudo e compreensão do funcionamento simbólico das práticas artísticas, propondo também que há objetos que funcionam mais como símbolos do que outros, de modo que “a distinção entre objetos que *são* símbolos e objetos que *funcionam* como símbolos” (D'Orey 1999, 322) está sobretudo dependente da “estabilidade” do seu estatuto simbólico (ibid.). Segundo D'Orey, para Goodman “ser um símbolo é uma propriedade que todos os objetos podem possuir porque é uma função que todos podem executar” (D'Orey 1999, 323-324). Contudo, D'Orey adverte que Goodman ressalva que “é devido ao funcionamento habitual da Pintura ser o de obra de arte que identificar um objeto como Pintura é identificá-lo *ipso facto* como obra de arte” (ibid.). Assim sendo, há propostas artísticas que são Arte porque funcionam simbolicamente como tal e outras que são consideradas Arte porque esse funcionamento é o seu funcionamento habitual.

Tal como para Goodman, também para Arthur Danto (1964) um objeto é arte a partir de uma escolha. No entanto, Danto acrescenta um aspeto fundamental: a escolha tem de resultar de um consenso. No ver de Danto, os mecanismos que levam um objeto a ser entendido como Arte dependem da carga simbólica que lhes é atribuída pelos artistas mas também pelo reconhecimento dos sinais e símbolos presentes por parte de quem detém essas referências dentro do sistema da arte (1964, 572). Para este autor, não é suficiente pressupor que basta um objeto ser exposto num contexto museal para ser “Arte”, apesar da situação expositiva contribuir para isso, se o mesmo não for observado por alguém que detém o conhecimento teórico que o reconheça como tal (Danto 1964, 580). Por isso, para Danto o contexto intrínseco ao sistema de arte é tão fundamental para a aprovação de um objeto como Arte, tanto quanto as intenções do artista e as características do objeto em questão.

Consideremos a perspectiva de Thomas McEvilley no seu texto “What Makes Something Art?” (1988) para mostrar como a perspectiva de Arthur Danto (1964) de facto ajuda a compreender o papel relevante que o contexto tem no sentido e na interpretação de objetos em contexto museal.

Neste ensaio, McEvilley (1988) reflete sobre o que distingue uma obra de arte de um artefato etnográfico. Para o autor não existe uma propriedade à partida, que indique que um objeto é arte e outro não-arte. McEvilley considera que aquilo que leva a que se considere um objeto como uma Pintura, um artefato etnográfico ou “pás, pneus e tijolos” como arte é sobretudo uma operação de designação. No seu entender, um objeto é arte por designação, seja esta designação linguística, estabelecida pela assinatura do artista, pela sua aquisição e exposição num museu, pela sua coleção ou inclusão numa publicação, por contexto ou de outro tipo. Designar um objeto como arte é destacá-lo do contexto banal dos objetos e valorizá-lo de acordo com conceitos validados por uma comunidade, o que no ver de McEvilley, tal como no ver de Goodman, diz mais sobre a pessoa ou o grupo de pessoas que conduz um objeto para um circuito seletivo de coisas materiais, do que propriamente sobre o objeto em si. Ou seja, para McEvilley, uma obra de arte é o produto de escolhas, decisões e circunstâncias de uma operação que não é diferente daquela que define um determinado objeto, por exemplo, como um artefato etnográfico. Um objeto adquire a função de um símbolo estético ou de um símbolo da cultura material de uma dada comunidade através de operações culturalmente convencionadas e determinadas por práticas sociais geradas pelo contexto de funcionamento em que essas operações ocorrem, contexto este que está em constante mudança.

Para Thomas McEvilley (1988) não existe um elo unificador entre os objetos reunidos sob a definição de arte ou sob a definição de artefato etnográfico. O mesmo objeto pode existir nos dois domínios, como tem vindo a ser demonstrado

em várias exposições que intersectaram a Arte e a Antropologia.<sup>49</sup> McEvilley considera que há objetos que são destacados do conjunto mais alargado da cultura material que integram porque estão envoltos em pensamentos e ideias que dependem e acompanham as mudanças que vão ocorrendo nos contextos de determinadas sociedades em que estão inseridos (McEvilley 1988).

Deste modo, as perspectivas de Goodman (1988), de Danto e de McEvilley (1988) mostram que aquilo que se entende por obra de arte é o resultado de um processo cultural dinâmico e variável dependente do contexto e da época em que ocorre. A visão teórica de Goodman permite compreender como o conceito de obra de arte altera-se e, cada vez mais, tem vindo a incluir elementos que durante muito tempo foram exteriores a ele. A perspectiva de Danto sublinha, mais do que a de Goodman, que os vários contextos do sistema da arte têm uma profunda influência sobre aquilo que é assumido como Arte. E a visão de McEvilley reforça a visão de Danto, de que a interpretação dos objetos depende fortemente dos contextos (dinâmicos) em que estes aparecem. Estas três perspectivas informam, no entender deste trabalho, o tipo de operações e de práticas sociais e culturais que ocorrem na musealização de obras de arte instáveis, como as do tipo de Arte Funcional.

Uma obra de arte instável revela que há objetos que não se ajustam naturalmente ao contexto museal. As perspectivas de Goodman (1988) e de Danto (1964) clarificam como é que isso acontece: há obras de arte que partem de premissas menos comuns, que estão para além do “mundo da arte”, e/ou que incidem sobre determinadas características que apenas as pessoas mais familiarizadas com a história e a teoria de arte reconhecem. Deste modo, as obras de arte instáveis geralmente resultam em objetos museais instáveis ou, de acordo com Martha Buskirk (2003), “contingentes”. Buskirk (2003), interessou-se por analisar como é

---

<sup>49</sup> Sobre este tema ver os catálogos das exposições "Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections" (1989) realizada no Center for African Art, Nova Iorque, "Le Magiciens de la Terre" (1989) realizada no Centre Georges Pompidou, "The Museum as a Muse" (1999) realizada no MoMA, Nova Iorque e "Le Musée Cannibale" (2002) realizada no Musée d'Ethnographie de Neuchâtel.

que a indefinição e a variabilidade do conceito de certas obras tem vindo a exigir alterações às mesmas quando em contexto museal, contexto este que também tem sido sujeito a profundas mudanças num processo dinâmico e estimulante de mútua influência.

Para Buskirk, as tensões produzidas pela dimensão conceptual de determinadas obras de arte em exposição tem vindo a desafiar as premissas museais e possibilitado explorar a natureza incategorizável de certas propostas artísticas. Este processo tem alimentado a investigação relativa a estas tensões contribuindo para uma maior consciência da necessidade de articular os termos dos artistas com os dos conservadores, dos curadores e dos diretores de museus na exploração de estratégias museais mais adequadas ao conceito das obras em causa. Vejamos dois exemplos de como a exposição de uma obra de arte conceptual pode dar origem a objetos museais difíceis de categorizar e como a atividade museal tem contribuído para uma sofisticada exploração do significado de determinadas obras conceptuais integradas em coleções e em exposição: os casos de *Telepathic Piece* (1969) de Robert Barry (n.1936) e *Organization Office for Direct Democracy Through People's Referendum* (1972) de Joseph Beuys (1921-1986).

No contexto da atitude DIY (*Do It Yourself* – Faça Você Mesmo), que marcou a arte das décadas de 1960 e 1970, Robert Barry criou *Telepathic Piece* para a exposição *Primary Information*, organizada por Seth Siegelau, no Centre for Communications and the Arts Simon Fraser University, British Columbia, Canadá, entre 19 de maio e 19 de junho 1969. Nessa altura, a obra de Barry consistia na comunicação telepática de pensamentos entre o artista e os visitantes da exposição, que não podiam ser traduzidos nem por uma língua nem por imagens. A presença deste trabalho na exposição só foi conhecida à *posteriori* com a publicação do respetivo catálogo. Note-se que para Barry, o catálogo é “um espaço estético em si” (Weh 1995) e “deve ser entendido como uma obra de arte” (Weh 1995).

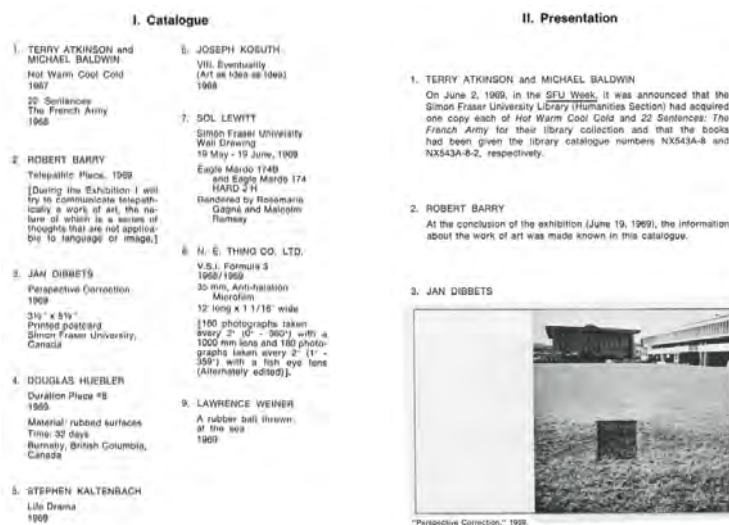


Fig. 33 e Fig. 34 Páginas do catálogo *Primary Information*.

Para o artista Robert Barry, a materialização desta obra não é o aspeto mais importante; pelo contrário, é sobretudo o conceito que “existe apenas no espaço mental” (ibid.) que caracteriza a sua prática artística nesta época. Desde que Barry criou *Telepathic Piece*, a obra tem sido apresentada em inúmeras exposições. Por exemplo, nos últimos anos, fez parte do grupo de obras apresentadas na exposição individual de Barry, “Word Lists”, na galeria Yvon Lambert em Paris, realizada entre 22 de maio e 18 de julho de 2009 (fig. 35) e integrou, em Londres, a exposição coletiva “Nothing is Forever” na South London Gallery, realizada entre 25 de junho e 19 de setembro 2010 (fig.36). Com um intervalo de um ano, nas duas exposições a sequência das frases é idêntica mas as cores em que as frases são impressas alteram-se.

Barry refere que depois de 1969 começou a interessar-se por “criar objetos que envolvam as pessoas” (ibid.) e que permitiam “uma interação através de diferentes explorações do espaço e do tempo” (ibid.), criando intencionalmente situações opostas do que até então vinha fazendo. Começou a projetar frases em paredes, à semelhança da experiência sequencial produzida pelo folhear de um livro (ibid.), e desenvolvendo uma experiência de arte menos privada e individual. As inúmeras versões materiais de *Telepathic Piece*, aparentemente aleatórias, são reflexo da



variabilidade dos seus interesses e do seu afastamento de uma abordagem conceptual “purista”, de acordo com a definição de Henry Flynt (1963).

Barry recorda que começou a interessar-se por colocar frases na parede, a partir do seu trabalho com livros, não só pelas possibilidades que a parede oferece para enfatizar a importância do espaço arquitetónico mas também devido “à pressão que as frases exercem na parede” (Weh 1995) por terem uma duração temporal limitada.



Fig. 35 *Telepathic Pieces*, 1969-2010 na exposição “Word Lists”, 2009, Galeria Yvon Lambert, Paris © R.Barry e GYL.

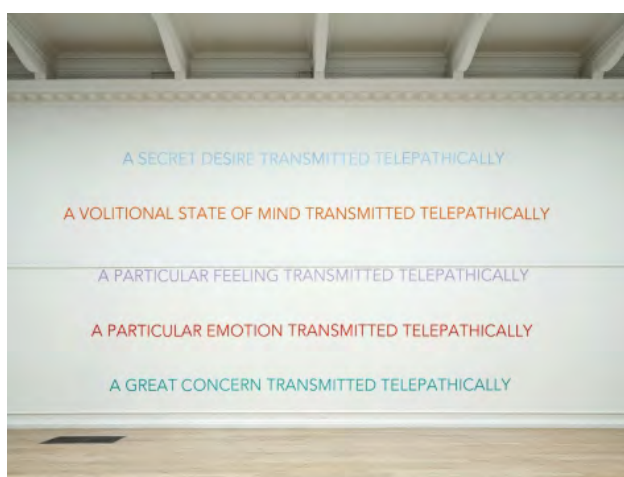


Fig. 36 *Telepathic Pieces*, 1969-2010 na exposição “Nothing is Forever”, 2010, South London Gallery, Londres Foto Andy Stagg. © R.Barry e GYL.

Beuys é conhecido pelo seu interesse em rituais e pelo seu ativismo social; as suas “ações”, mais especificamente as conferências e os debates onde o artista expunha as suas teorias artísticas, sociais e políticas, e onde colocava em prática a sua ideia de escultura social, foram objeto de exposição em vida do artista e depois da sua morte. Em particular a conferência *Organization Office for Direct Democracy Through People's Referendum*, realizada nas Documentas de 1972, 1977 e 1982, transformou-se numa instalação e foi entretanto adquirida para uma coleção alemã de arte.

Segundo Claudia Mesch (2007), um dos eventos que ficou mais célebre foi o diálogo aberto entre Beuys e o público, ocorrido durante os três meses da Documenta 5 (1972), com curadoria de Harald Szeemann. Esse diálogo consistiu no debate em forma de conversas sobre a Reforma Educativa, o Cristianismo, a Energia Atômica, os Direitos das Mulheres e o Terrorismo. Nesta exposição o artista deslocou para o piso térreo do Fridericianum Museum, um sinal *neon* com a frase “Organization Office for Direct Democracy Through People's Referendum”, objetos como mesas, cadeiras, armários, caixas e quadros negros onde documentava o fluxo do debate, instalando-se como se estivesse num centro de informação, de forma a poder ser interpelado pelos visitantes da exposição. Para Beuys, observa Mesch (2007), os quadros negros podiam autonomizar-se enquanto obra de arte porque representam simbolicamente o espaço de pensamento e a energia criativa dos diálogos estabelecidos durante as conversas.

A primeira instalação enquanto obra de arte autónoma destes quadros, *Directive Forces (Of a New Society)*, 1974-77,<sup>50</sup> foi criada por Beuys em 1974 e apresentou-se como um desafio à sua condição efémera e imaterial inicial. Integrou a exposição coletiva “Art into Society – Society into Art: Seven German Artists”, com curadoria de Sir Norman Rosenthal e Christos M. Joachimides, realizada no Institute of Contemporary Art (ICA), em Londres, entre 29 de outubro e 24 de

---

<sup>50</sup> Em alemão, *Richtkräfte (Einer neuen Gesellschaft)*.

novembro de 1974.<sup>51</sup> Esta exposição pretendeu mostrar a estreita relação entre práticas artísticas e políticas com origem na Alemanha Ocidental (Desorgues and Bayley 2016) na década de 1970.

A participação de Beuys incluiu a sua presença na galeria durante a maior parte do tempo, o seu envolvimento em conversas com o público e o esboço das suas ideias sobre 100 quadros-negros espalhados pelo chão — aquilo que é hoje considerado como a primeira configuração de *Directive Forces*, como é constatado na recente exposição documental “Art into Society – Society into Art”, relativa à exposição “Art into Society – Society into Art de 1974”, pelas curadoras Lucy Bayley e Juliette Desorgues, exposição realizada na Fox Reading Room do ICA, em Londres, entre 19 de junho e 13 de março 2016.

Como assinalam Eugen Blume, Diretor do Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart e René Block, galerista e curador, *Directive Forces* foi ainda exposta como um ambiente na galeria de René Block em Nova Iorque, em 1975, e na Bienal de Veneza, em 1976, por ocasião da intervenção de Joseph Beuys no pavilhão Alemão (Blume and Block 2015). Aparentemente esta obra só se estabilizou materialmente a partir de 1977, ainda em vida de Beuys, quando foi adquirida e exposta no *foyer* da Neue Nationalgalerie, em Berlim. Presentemente *Directive Forces* faz parte da coleção de arte do Estado Alemão, e encontra-se no Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, museu de arte em Berlim, que expõe o segmento desta coleção relativo à arte produzida a partir de 1960. Segundo informação recolhida no arquivo digital desta coleção, *Directive Forces* é constituída por cem quadros negros, giz, três cavaletes, uma bengala pintada e uma caixa de luz para fotografia sobre uma plataforma de madeira (não constam dimensões).

---

<sup>51</sup> Integraram também esta exposição obras dos artistas Albrecht Dürer (1471-1528), Gustav Metzger (n.1926), Hans Haacke (n.1936), Klaus Peter Brehmer (1938-1997), Klaus Staack (n.1938), Michael Ruetz (n.1940) e Dieter Hacker (n.1942).

Apesar de *Directive Forces* representar a ideia do artista, a obra continua sujeita a configurações e significados que dizem respeito ao contexto em que está atualmente inserida. Em 2013, o museu Hamburger Bahnhof realizou um evento em torno de *Directive Forces* a propósito da sua necessidade de restauro: a exposição *Public Restoration of Joseph Beuys's Driving Forces for a New Society (1974)*, entre 26 de março e 23 de maio, consistiu na adaptação de uma área expositiva do 1º piso da ala oeste do museu numa oficina de restauro temporária acessível ao público, um dia por semana. Mediante o acompanhamento das técnicas responsáveis pela conservação da obra, Carolin Bohlmann, Ina Hausmann e Eva Christina Riess, os visitantes ficavam a conhecer *Driving Forces*, a prática artística de Joseph Beuys e a natureza do trabalho de conservação em desenvolvimento para a estabilização da tinta dos quadros negros utilizados pelo artista, assistindo às diversas etapas de restauro (Staatliche Museen zu Berlin 2013).



Fig. 37 *Organization Office for Direct Democracy Through People's Referendum*, 1972, 5 Documenta de Kassel, 1972. Foto de autor desconhecido © Arquivo da Documenta.



Fig. 38 *Directive Forces*, 1974, na exposição "Art into Society – Society into Art", 1974, ICA, em Londres.



Fig. 39 *Directive Forces*, 1974-1977, em exposição no foyer da Neue Nationalgalerie, 1977, Berlim © VG BILD-Kunst.



Fig.40



Fig. 40 e Fig. 41 Vistas da exposição *Public Restoration of Joseph Beuys's Driving Forces for a New Society (1974)*, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, 2013, Berlim. Foto Angela Bergling © VG BILD-Kunst.

Esta exposição mostra como atualmente a função tradicional do museu de arte de instaurar hierarquias entre valores mais ou menos objetificáveis, não é apenas desafiada pelas práticas artísticas, como no caso de Barry e de Beuys; é também desafiada pela própria atividade museal. A etapa da musealização relativa à exposição de arte é hoje entendida por alguns profissionais de museus como uma oportunidade para questionar o papel dos museus na liderança da criação de património cultural. Com efeito, os museus de arte que estão empenhados em providenciar profundidade histórica à sua coleção estão cada vez mais sensíveis às exigências do processo de musealização da Arte Contemporânea.

Até aqui temos estado sobretudo a caracterizar obras de arte instáveis. Importa agora aclarar a natureza de um objeto museal instável de modo a melhor compreender a condição incerta da Arte Funcional em contexto museal (como se verá no capítulo 4).

Para Hans Belting (2003) sem o museu a Arte Contemporânea estaria desabrigada e seria invisível. De facto, presentemente, o museu de arte no que diz respeito a práticas relativas à Estética da Participação Social, tem um papel fundamental porque ajuda a dar visibilidade ao seu contexto de produção, contribuindo também para o reconhecimento do seu valor artístico. Na prática, quando se trata de Arte Funcional, o espaço da intervenção artística não é o mesmo que o espaço previsto para a sua exposição. Como vimos no capítulo 2, Arte Funcional representa uma prática de artistas que simultaneamente criam e aperfeiçoam objetos, de forma colaborativa, que não se restringem ao domínio da arte e que intervêm em situações “reais”.

No âmbito da Arte Funcional, um objeto para existir num contexto museal tem de ser desviado do seu contexto original. Sabemos que não é possível prever, garantir ou conservar com absoluta segurança as associações de significado que um objeto museal gera para além daqueles previstos pelo artista e pela função original do objeto (e nem estes estão completamente assegurados), o que exige que se reflita de forma urgente sobre os princípios e os critérios sob os quais se define um objeto museal relativo à Arte Funcional.

Vejamos alguns dos possíveis contributos do domínio da Antropologia para o estudo da exposição, coleção e conservação de objetos que têm uma função prática relacionada com comportamentos sociais específicos. Tal como os objetos etnográficos, a Arte Funcional estabelece relações simbólicas e imateriais com o seu enquadramento social e cultural que decorrem do seu uso. O ritual e as propriedades do contexto em que a obra de Arte Funcional é concebida têm aspectos efémeros que “carregam um testemunho da sua utilização” (Brugerolle

2010, 33) que as distingue de uma escultura ou instalação convencional. Alguns museus têm vindo a explorar estratégias de exposição que permitem salvaguardar as suas propriedades menos tangíveis que decorrem do seu uso e do seu contexto de utilização (Hainard 2002).

De facto o estudo da etnografia pode constituir uma abordagem enriquecedora para a configuração dos objetos museais relativos à Arte Funcional. A condição híbrida destas obras, que transpõem os limites exclusivos do campo da história da arte, permite que se considere as estratégias de exposição relativas a objetos de disciplinas como a Arquitetura, a Antropologia e o Design que incidem substancialmente na criação de estratégias de contextualização, onde se incluem objetos de diversas naturezas e vários tipos de documentação complementar e secundária. Tal como alguns artefactos, os objetos museais relativos à Arte Funcional podem representar um tipo de etnografia urbana, que revela ideias sobre formas de vida e de práticas de certos artistas mas também que estabelece um espaço performativo entre transeuntes e utilizadores, e que comunica o contexto cultural e social que o objeto artístico pretende sinalizar e ampliar. Arte Funcional fora do espaço museal é uma instância distinta da Arte Funcional em contexto museal. Ambas as instâncias pressupõe diferentes tipos de experiências e consequentemente de associações e interpretações.

A instalação do objeto museal relativo a uma obra de Arte Funcional desempenha um papel decisivo na comunicação da intencionalidade destes objetos e do significado que o artista dá ao seu trabalho e o curador à sua exposição. Realmente o efeito de mistura entre “arte e vida” é tão intrigante, complexo e instável que, por vezes, é difícil de reconhecer e interpretar Arte Funcional em contexto museal. Deste modo, torna-se imprescindível uma maior contextualização destes objetos através de materiais adicionais e complementares, como legendas, fotografias, vídeos, textos de parede, documentos escritos, instrumentos, objetos associados à época ou à prática artística do seu autor que contribuem para que a Arte Funcional seja compreendida nas suas várias dimensões significativas.

### **3.2 A Exposição de Arte Funcional**

Como vimos, Elisa Nascimento (2013) considera a musealização como um processo constituído por várias etapas, sendo a exposição apenas uma delas. É nesta etapa — a exposição — que cada vez mais se consegue assistir de forma privilegiada às inter-relações das duas dimensões pelas quais se constitui o processo de musealização de Arte Contemporânea. Segundo Nascimento o processo de musealização é constituído por uma dimensão física, que se refere à separação do objeto do seu contexto original, onde este estabelece “uma rede de relações e [é] dotado de determinados valores de uso” (Nascimento 2013, 55), e por uma dimensão conceptual que se refere à “integração do mesmo no contexto museológico” (ibid.).

Haidy Geismar (2015) considera que a exposição não pode ser tomada como uma entidade superior de significação mas antes como um evento “histórica e culturalmente constituído que contém epistemologias e classificações com importantes ramificações para a política da representação” (2015, 185). Muitas vezes remetido para um plano secundário o processo de exposição deve ser entendido como um exercício onde intervêm mais significados do que aqueles inicialmente previstos pelo artista. Um objeto em exposição é um objeto relacionado com as intenções e conceito do artista que criou o conceito da obra e relacionado com a operação de valores a que esta vai ser, e é, sujeita no contexto museal.

Para a exposição de Arte Funcional os pontos de vista de Nascimento e de Geismar são muito oportunos e ajudam a decifrar algumas operações relativas às escolhas e decisões que estão por detrás da definição de um objeto museal relativo a uma obra de Arte Funcional. Ao tomar como exemplo obras criadas no âmbito da noção de Arte Funcional, que não foram criadas à partida para o museu de arte ou para serem expostas, compreende-se que a sua descontextualização e



recontextualização em contexto museal exige operações de significação que irão transformar alguns dos seus valores de partida.

Vejamos o exemplo da exposição do coletivo de arquitetos e designers Assemble (c.f. 2010) na Galeria Tramway, em Glasgow, no âmbito da sua nomeação na última edição do Prémio Turner, em 2015.<sup>52</sup> Fundado em 1984, este prémio é considerado como um dos mais prestigiantes prémios europeus atribuídos anualmente a um/a artista contemporâneo/a, com menos de 50 anos a viver no Reino Unido. Considera o coletivo Assemble, com sede em Londres e constituído por 18 membros permanentes — vários formados em arquitetura na Universidade de Cambridge —, que a sua prática “não faz parte do mundo da arte” (Olcayto 2015) mas que é através dos campos da “Arte, da Arquitetura e do Design” (Assemble 2015) que explora a “típica desconexão entre o público e o processo através do qual os lugares são construídos” (ibid.), estabelecendo vários tipos de colaborações no desenvolvimento da sua atividade.

Entre os vários projetos que Assemble realizou, incluem-se *The Cineroleum* (2010), que consistiu na transformação provisória de uma estação de gasolina abandonada numa sala de cinema; o *Folly for a Flyover* (2011) um centro de arte temporário por baixo dos viadutos que suportam a autoestrada Hackney Wick, em Londres; o *Baltic Street Adventure Playground* (2014), um parque infantil numa comunidade operária em Dalmarnock, nos subúrbios de Glasgow; e *Granby Four Streets* (2015), em Toxteth, Liverpool, sendo este o projeto que lhes valeu a nomeação para o Prémio Turner.

---

<sup>52</sup> O vencedor do Prémio Turner é escolhido por um júri tendo em conta o trabalho realizado nos 12 meses anteriores à sua nomeação (Tate Modern 2016). Este prémio é uma iniciativa conjunta da Tate e da Patrons of New Art (entidade formada em 1982 para dinamizar a coleção deste museu com novas aquisições) que consiste na nomeação de quatro artistas para a realização de uma exposição individual num centro de arte do país. Estas exposições são preparadas em colaboração com curadores da Tate Britain com o propósito de apresentar a um público mais vasto as suas práticas artísticas. Nomeadas nesta edição foram também Bonnie Camplin (n.1970), Janice Kerbel (n.1969) e Nicole Wermers (n.1971). O júri foi constituído por Alistair Hudson, Jan Verwoert, Joanna Mytkowska, Kyla McDonald e Alex Farquharson.

Toxteth, o bairro onde vive a mais antiga comunidade negra do Reino Unido, é recordado como o local onde se travaram graves confrontos entre civis e a polícia local durante a governação de Margaret Thatcher, em julho de 1981. Atualmente apresenta uma diversidade étnica e encontra-se visivelmente negligenciado. *Granby Four Streets* envolve a colaboração entre Assemble e o Granby Four Streets Community Land Trust — uma organização formada por residentes do Granby Four Streets que nos últimos dez anos se tem dedicado a reconstruir o bairro (Choi 2015). Foi esta organização que contactou Assemble solicitando-lhes ajuda para a continuação das suas iniciativas. Desde então, o coletivo tem colaborado com os residentes de Granby Four Streets na renovação das casas, na reconstrução dos espaços comuns do bairro e no desenvolvimento de oportunidades de trabalho local (Jeffrey 2015; Lawrence 2015; Lister 2015; Olcayto 2015; Perlson 2015; Searle 2015).

No âmbito do Prémio Turner, o grupo criou, a partir do modelo de financiamento coletivo (*crowdfunding*), o *Granby Workshop*, uma oficina que constrói, recupera, transforma e recicla artesanalmente material e mobiliário local que está disponível para venda *online*.<sup>53</sup> Segundo Fran Edgerley — um dos elementos de Assemble — o propósito do projeto é o de continuar a “capitalizar atenção e financiamento para a reconstrução do bairro de Granby Four Streets” (Olcayto 2015, s/p.). A exposição propriamente dita, consistiu na criação de uma réplica em tamanho natural do interior de uma das habitações vitorianas de Granby Four Streets. Organizada como um *showroom* foram colocados protótipos, testes, amostras e um catálogo dos produtos que o *Granby Workshop* produz, como lareiras de granito, bacias em pedra, puxadores, decorações para tetos, tecidos, azulejos, candeeiros, mesas, vasos e bancos (Olcayto 2015).

---

<sup>53</sup> Acessível no endereço <http://www.granbyworkshop.co.uk>.

Pensamos que o interesse desta exposição, que representa um prolongamento da realidade mais ampla do projeto *Granby Four Streets*, estará mais próximo das operações de designação tal como entendidas por Goodman, Danto e McEvelley. A existência da exposição, tenha ou não sido concebida para ter um interesse visual deve-se, lembrando Svetlana Alpers (1991), à pressão de estar a ser “olhada de uma certa maneira” (1991, 29) como acontece por defeito aos objetos que são colocados em contextos museais.



Fig. 42 Vista da exposição *Granby Workshop* do Prémio Turner 2015, Tramway Gallery, em Glasgow. © Wattie Cheung.

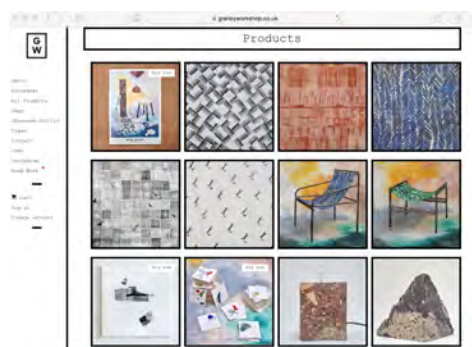


Fig. 43 Sítio *Granby Workshop* de Assemble. 2016.

Segundo Mary Anne Staniszewski (1998) a organização de uma exposição, seja em que espaço for, nunca é uma situação neutra mas sim criada para ter um efeito sobre o espectador. Destaca a autora que as exposições são meios de comunicação condicionados pela imaginação, recursos físicos, motivações e intenções de concretização e o conjunto de objetos a integrar na mesma. Neste sentido, o propósito da exposição de Assemble não foi propriamente o de mostrar obras de arte, pelo menos não no sentido convencional, mas prosseguir com a sua prática de transformar objetos vulgares em “objetos de lição” (Kirshenblatt-Gimblett 1998, 23).

O júri do Prémio Turner, por sua vez, considerou que a atividade de Assemble representa uma expressão “vibrante” (Searle 2015) da arte atual e das possibilidades desta em se “envolver em situações reais” (Hudson citado em

Perlson 2015). O júri considerou que a prática de Assemble está na continuação da “tradição artística de iniciativas coletivas multidisciplinares que procuram modelos de trabalho alternativos [e] que contribuem para o desenvolvimento da sociedade” (Shea 2015), refletindo “uma concepção significativa e entusiasmante dos novos desenvolvimentos em Arte Contemporânea” (Tate Modern 2016), que este prêmio faz questão de destacar.

O que a exposição de Assemble mostra, e que em geral ocorre com as obras relativas à Estética da Participação Social, é que é cada vez mais complexo e complicado determinar as classes a que os objetos pertencem e de comunicar, sem trivializar, o seu valor (ver **anexo c**). Admitindo que uma exposição está estrategicamente localizada no ponto onde os artistas, o seu trabalho, a instituição de arte e muitos públicos diferentes se cruzam (Marincola 2007, 9) e tendo em conta o objeto de estudo desta pesquisa, como se estabelece e operacionaliza o sentido e significado da Arte Funcional em contexto museal? Perante práticas artísticas criadas no âmbito da Estética da Participação Social, que potenciam novos cruzamentos entre curadoria, museografia e público, como compreender a determinação de um objeto museal?

Para responder a estas questões talvez ajude estabelecer, pelo menos temporariamente, uma comparação com o “Triângulo das Bermudas”, uma área geográfica caracterizada por uma articulação de fatores geofísicos, climáticos e geográficos onde ocorrem os mais diversos fenómenos de desaparecimento e reaparecimento de objetos. A musealização de Arte Funcional, ainda que pouco estável, tem sido possível porque os museus de arte se interessam, por um lado, por apresentar tendências de Arte Contemporânea, tal como de as adicionar às suas coleções, responsabilizando-se pela sua conservação e, por outro, porque este tipo de propostas artísticas estabelece uma relação particular com a curadoria.

O museu de arte atualmente, e com mais frequência, prepara exposições que ultrapassam as posições puramente estéticas. Ora um objeto de arte que tem origem no conceito de Arte Funcional, traz diversos desafios à sua musealização porque o conceito da obra não se circunscreve ao objeto. Os curadores que lidam com este género de obras de arte apresentam objetos envolvidos por uma formação simbólica que também deve ser demonstrada. Pode não ser óbvio para um espectador mais afastado das problemáticas da Arte Contemporânea, de que há obras de arte que, de forma explícita, não fazem distinções entre o museu, e a cultura que representa, da cultura exterior a si. Devem ser desenvolvidas estratégias de contextualização que tenham em conta o fenómeno cultural que estas obras representam. O curador tem um papel mediador fundamental na integração destas práticas artísticas no contexto museal para manter esse diálogo construtivo e ativo (Ponte 2015a).

Colocar um objeto em exposição é dizer algo sobre o próprio objeto e sobre a cultura de onde ele vem. As obras de Arte Funcional necessitam que o curador posicione a obra num enquadramento conceptual específico para que *facilite* o diálogo entre ela e o público. Estas propostas artísticas, tal como os artefacto etnográficos, representam acontecimentos para além de objetos. Narrativas que remetem o espectador para a sua própria posição nesse sistema de acontecimentos, e que tornam visíveis os seus próprios valores e conceções (ibid.).

### 3.2.1 Recentes Desafios da Atividade Curatorial

A recente curadoria em contexto museal tem sido desafiada pelas questões atrás levantadas e por outras relativas às possibilidades de articulação entre o passado — uma coleção de arte — e o presente.

Charles Esche, curador e diretor do Van Abbemuseum desde 2004, tem sido uma voz incansável no que diz respeito à problematização da missão do museu de arte

no presente (Esche 1998; Esche 2005b; Esche 2011). Em entrevista no âmbito da realização deste trabalho, Esche refere que o museu de arte “é sempre reflexivo em relação ao passado” (Ponte 2015, s/p.), uma reflexão que no seu entender deve ser feita historicamente. Este ponto de vista é partilhado por outros diretores de museus e curadores que, entretanto, se juntaram para formar a confederação de museus L’Internationale, constituída por museus de vários países europeus onde estas questões são amplamente debatidas e testadas (Bishop 2014): Vanabbemuseum, Eindhoven; Moderna Galerija (MG+MSUM, Ljubljana); Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS, Madrid); Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA, Barcelona); Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp) e pelo SALT (Istanbul e Ankara).

A emergência do discurso curatorial tem vindo a contribuir para a realização de exposições de arte inéditas, com múltiplos pontos de vista narrativos sobre o objeto museal, que impõem o contexto como conteúdo e que experimentam abandonar os sinais dominantes da estetização do contexto museal (von Osten 2005; von Hantelmann 2011; Szylak 2013; Sheikh 2015).

Charles Esche tem acompanhado e contribuído para o desenvolvimento deste tipo de discurso curatorial que é crítico da imposição da definição de arte moderna e da ideia do seu “poder aurático” (ibid.), numa promoção “religiosa” de “atos, objetos e textos aprovados que não necessitam de ser questionados”, como referiu para este trabalho (ibid.). O curador indica que as exposições em que está envolvido não promovem “este tipo de sistema canónico da arte”, sublinhando que a arte moderna não é a Arte mas apenas “uma parte da Arte” (ibid.).

Até há bem pouco tempo a exposição de arte estava caracterizada pelo modelo expositivo do “cubo branco” (O’Doherty 2000). O “cubo branco” é um espaço de paredes brancas controlado sobre o objeto artístico que assim fica em rutura com o ambiente que o envolve. Este modelo expositivo contribui para a sensação de que as obras têm uma aura sacralizante e iminentemente inacessível. O espaço aparece

esterilizado e o objeto em exposição é intocável e parece traduzir uma verdade inviolável. No “cubo branco” o espaço do visitante é reduzido ao seu olhar e este é abandonado à transcendência da obra que se afirma, em geral, profundamente formal (Grasskamp 2011). Este modelo de exposição foi institucionalizado nos anos 1950 e desde então tem marcado de forma dominante os espaços museais na América e na Europa.<sup>54</sup>

Contudo, desde a década de 1960 que alguma atividade curatorial tem vindo a acompanhar as alterações das condições de produção de arte, organizando exposições em que o conceito de obra de arte é apresentado como estando mais próximo de um objeto inter-relacionado do que de um objeto autónomo dissociado do seu contexto de produção ou de exposição (Vergo 1989; Heeswijk and Gevers 1997; Rogoff 2004; Gevers et al. 2010). Curadores como Seth Siegelaub (1941-2013), Harald Szeemann (1933-2005), Jan Hoet (1936-2014), Rudi Fuchs (n.1942) e Jean Leering (1934-2005) tiveram um papel determinante no estabelecimento de leituras seletivas e na transmissão de um sentido de arte onde os princípios de interpretação curatorial da arte são assumidamente subjetivos (Serota 2007; Obrist 2008; Altshuler 2013).

Paul O'Neill (2010) designa como exposições de “crítico curatorial” as que pretendem ampliar o seu intuito para além da apresentação de obras de arte ou de artistas ajustadas ao “cubo branco”. Este tópico tem ocupado várias revistas do

---

<sup>54</sup> Esta forma de apresentação foi aplicada com sucesso no MoMA, em Nova Iorque, sob a direção do historiador de arte norte-americano Alfred Barr (1902-1981), na década de 1940. Baar por sua vez foi inspirado pelo trabalho curatorial do alemão Alexander Dörner (1893-1954). Enquanto diretor do Provinzialmuseum, em Hannover, Dörner proporcionou ainda a criação de outros dispositivos para a apresentação de arte contemporânea, como o *Abstract Cabinet* (1927-28). Para Paul O'Neill (2010), a construção deste espaço expositivo marcou uma cisão com os princípios de interpretação curatorial mais comuns e na altura da sua criação realçou o importante papel do curador na comunicação do significado da arte em contexto museal. O *Abstract Cabinet* consistiu numa “sala-atmosfera” concebida por El Lissitzky dedicada exclusivamente à apresentação de obras de arte moderna. O espaço constituía-se por uma sala modular com elementos móveis, obras de arte suspensas a diferentes alturas e sobre diversos tipos de superfícies com uma iluminação pontual que permitia uma inovadora interação com espectador.

meio — como *Curator: The Museum Journal* (f. 2000), *Manifesta Journal* (f. 2003), *Mousse Magazine* (f. 2006), *Oncurating* (f.2008), *The Exhibitionist* (f. 2009) ou *Journal of Curatorial Studies* (f.2012) — e contribuído para uma maior problematização da exposição como um canal de comunicação, que segundo Hans Belting (2003), não está apenas relacionado com a história de arte mas que também comunica história. Para Belting (2003) uma exposição não apresenta apenas obras de arte mas encena a cultura. Lucy Steeds (2013) acrescenta que um dos propósitos das exposições de Arte Contemporânea é produzir uma reflexão sobre aquilo que se define como uma exposição de arte (2013, nota 9), sublinhando que “uma exposição é mais do que a soma das obras que a integram” (2013, 78).

Também para Laura Castro (2010), que investigou as exposições de Arte Contemporânea na paisagem dedicando uma parte significativa desse estudo aos antecedentes, problemáticas e práticas expositivas, considera que as exposições não servem só para conhecer a origem e os pressupostos de obras de arte. Como indica, as exposições são reflexo de uma parte subjetiva daquilo que determina o meio artístico num dado momento, são importantes porque “impõem tendências e problematizam fenômenos artísticos, porque apresentam obras marcantes, ou porque se tornaram em eventos de extrema relevância para conhecimento e compreensão de uma determinada época ou produção artística” (Castro 2010, 77-87).

Também Paul O'Neill (2010), que tem dado vários contributos para a estruturação do campo da curadoria contemporânea, refere que a atividade curatorial tem vindo a gerar uma maior interdependência entre a prática artística e a sua exposição, estabelecendo um elo de ligação fundamental para o debate, a discussão e a crítica de arte destas questões. O'Neil (2010) considera que a abordagem destas questões foi alargada da produção artística para a produção curatorial, realçando que a função da curadoria pertence ao campo expandido da arte (O'Neill 2010). Para o autor, tal como a produção artística, a curadoria emancipou-se produzindo



discursos curatoriais que similarmente têm complexificado o sistema de arte. Contudo, analisa que, com frequência, o sistema de arte menospreza este fenômeno, gerando-se comportamentos polarizados entre artistas e curadores que consideram o seu papel sobrepostos. Para O'Neil, a atividade criativa do curador e do artista devem ser entendidas como interdependentes, e a atividade de Charles Esche é um exemplo prático disso mesmo.

Para Esche o maior desafio que obras do tipo da Estética da Participação Social colocam é o de “frustrarem a missão que tem sido dada aos museus, pelo Estado, ou pela sua história, e que é a de servirem de 'congeladores'” (Esche em entrevista com Ponte 2015). Esche considera que obras como Arte Funcional levantam questões relativas ao uso, questões essas que implicam que “a configuração dos objetos possa ser alterada” o que faz com que “a definição de museu, enquanto depósito de objetos inalteráveis, seja imediatamente posta em causa” (ibid.): quando se expõe obras do tipo das de Arte Funcional está-se a “trabalhar sobre a própria definição de museu” (ibid.).

### 3.2.2 A “Desmodernização” do Contexto Museal

Para Hans Ulrich Obrist (2013) “a arte nunca segue a curadoria; a curadoria é que tem de seguir a arte, e quando a curadoria segue a arte, uma noção ampliada de arte leva necessariamente a uma noção ampliada de curadoria” (2013, 187). Obrist sugere que tanto a curadoria como os museus se devem ajustar à produção artística contemporânea. As exposições são desafios criados pelas inúmeras possibilidades que as propostas artísticas geram e no papel fortemente mediador do curador em iniciar, criar e apostar em apresentações não convencionais que permitem criar dinâmicas expositivas experimentais.

Uso o termo “exposições experimentais” no sentido defendido por Paul Basu e Sharon Macdonald (2006), onde os autores referem que estas práticas expositivas

não se centram apenas em reproduzir, apresentar e disseminar factos e objetos mas em gerar conhecimento novo. Basu e Macdonald (2006) referem as vantagens de exposições com características semelhantes a laboratórios científicos, onde são conjugados elementos cujo resultado é incerto. Uma das estratégias mais comuns no “experencialismo” é o de tornar visível o processo pelo qual o conhecimento é construído e de criar exposições mais reflexivas, de modo a expor as estratégias narrativas e as teorias da representação propostas pela curadoria.

Vejamos como Charles Esche considera que o museu pode e deve criar possibilidades de interação com o conceito de arte através de “exposições experimentais” que contribuem para alterar e influenciar opiniões e ainda a inspirar novas ideias e comportamentos.

A atividade museal do Van Abbemuseum, iminentemente experimental e auto-reflexiva, tem vindo a ser objeto de estudo nas várias dimensões da teoria de arte e curadoria (Pingen 2005; Doherty 2006; Bishop 2014; Teixeira 2016). Para a conservadora Vivian van Saaze (2013), os modelos e estratégias de conservação praticados no Van Abbemuseum são exemplos exploratórios paradigmáticos para a disciplina de conservação de arte “impermanente”.

O Van Abbemuseum tem vindo a ser referido como um exemplo de museu público de arte que tem contribuído para o desenvolvimento de formas alternativas da atividade institucional (Bishop 2014). É um museu municipal situado em Eindhoven, na Holanda, estabelecido em 1936 pela Câmara Municipal na sequência da aquisição, em 1934, de 26 pinturas da coleção de arte de Henri van Abbe (1880-1940), colecionador privado e empresário local na área do tabaco.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Em 1940 a coleção do Vanabbemuseum era constituída por 60 pinturas pertencentes a Henri van Abbe e outras tantas a W.F. Selderbeek (1876 – data desconhecida). Atualmente a coleção tem aproximadamente 3000 obras de arte, sendo que 1000 são em papel, 700 são pinturas e outras 1000 são esculturas, instalações e vídeos. A coleção cobre um período de 100 anos, sendo que a obra mais antiga data de 1909 e é da autoria de Pablo Picasso (1881-1973).

Na altura da sua criação o empresário Van Abbe doou o museu à autarquia e alocou uma quantia monetária para o funcionamento do museu e novas aquisições durante os seus primeiros anos de vida. O edifício do museu foi construído de raiz, numa das margens do rio Dommel, pelo arquiteto Alexander J. Kropholler (1881-1973) a partir de um programa expositivo tradicional: um único piso de galerias que se organizam simetricamente.<sup>56</sup> Em 2003 foi inaugurada uma nova extensão do edifício, desenhada pelo arquiteto holandês Abel Cahen (n.1934), que aumentou o espaço expositivo, e criou uma área dedicada ao Serviço Educativo, um auditório e a reinstalação da biblioteca do museu. O novo edifício tem instalada uma exposição (mais) permanente da coleção e acolhido sobretudo exposições temporárias dedicadas aos arquivos do museu.

Na direção do Van Abbemuseum, Charles Esche (2011) reflete sobre o papel dos museus de arte no século XXI e de como estas instituições podem intervir na esfera pública de uma forma significativa, ajudando a conciliar sociedades e acolhendo práticas artísticas que desejam marcar uma posição para o futuro. Nesse texto, Esche considera que um dos grandes desafios que os museus de arte têm pela frente é o de explorar de forma mais atual [e] mais contemporânea as suas coleções sem se limitarem apenas a mostrar a cultura que existiu numa determinada época (Esche 2010).

Ainda no entender de Esche (2011), o espaço da arte está relacionado com o processo criativo de imaginar o que ainda não existe e por isso, considera não haver nada que impeça as diversas práticas artísticas de se dedicarem a imaginar uma sociedade diferente da que existe. Se pensarmos na definição da função de museu de arte proposta por Carol Duncan (1995) — preservar a memória cultural

---

<sup>56</sup> O Van Abbemuseum abriu as portas no dia 1 de fevereiro de 1936 sob a direção de W.J.A. Visser (1904-2002). Encerrou temporariamente durante a Segunda Guerra Mundial, período em que a coleção do museu foi guardada. Após a libertação dos Países Baixos e até 1944 o museu esteve ocupado pelos serviços secretos Britânicos. Em 1945 reabre novamente com uma exposição dedicada ao pintor Hendrik Wieggersma (1891-1969). Para além de Visser, teve como diretores, Edy De Wilde Overleden (1919-2005), Jean Leering (1934-2005), Rudolf Fuchs (n.1942) e Jan Debbaut (n.1949).

oficial da comunidade onde este se insere num “espaço organizado como um *script* ou um cenário” onde os visitantes estão sujeitos a uma experiência transformativa que “restaura sentimentos, renova a identidade e purifica espiritualmente” (Duncan 1995, 13), o tipo de museu que Esche propõe é radicalmente desestabilizador.

Segundo Esche, as instituições de arte, na sua “pequena e impotente escala” (Rato 2014), devem tornar-se num espaço assumidamente de experimentação da organização social (ibid.) e para isso, Esche considera que tem de se desafiar os processos convencionais através dos quais se regulam e operam as instituições de arte. Enquanto diretor do Van Abbemuseum, o curador tem imprimido uma dinâmica reflexiva no debate sobre o papel dos museus de arte e desenvolvido modelos institucionais marcadamente experimentais (Center for Curatorial Studies, Bard College 2014).

Por exemplo, Esche foi um dos dinamizadores da exposição temporária “Picasso in Palestine”, realizada, em 2011, nas instalações (concebidas para a ocasião) da International Academy of Art Palestine (IAAP). Esta exposição levou pela primeira vez uma obra original de Pablo Picasso, *Buste de Femme* (1934), da coleção do Van Abbemuseum, à cidade de Ramallah. A exposição foi uma verdadeira quimera para o grupo de curadores — Esche, Remco de Blaaij, Khaled Hourani e Fatima Abdulkarim — e foi igualmente uma boa demonstração da complexidade que o empréstimo e a circulação de determinadas obras de arte em certas regiões do mundo geram (Tolan 2011).<sup>57</sup> A viagem desta pintura para Ramallah ativou relações sociais, culturais, políticas e económicas entre objetos e o(s) contexto(s)

---

<sup>57</sup> A exposição realizou-se entre 24 de junho a 20 de julho 2011. A acompanhar esta exposição foi preparado um programa de conversas com convidados internacionais para debater as problemáticas que a viagem da obra de Picasso originou, no sentido de analisar o intercâmbio cultural entre instituições europeias e do médio oriente. Foi produzido o documentário *Picasso's Journey* (2012), de Rashid Masharawi, com as várias etapas que constituíram a organização, planeamento e realização da viagem deste quadro de Picasso a Ramallah. A revista *A Prior* reservou o número #22 para o debate e reflexão deste projeto, e que pode ser consultada em <http://aprior.schoolofarts.be/pdfs/APM22.pdf>.

da sua exposição, demonstrando aquilo que o curador entende ser a missão de um museu: ajudar à compreensão da condição global da sociedade e das suas contradições internas. Realizar a viagem da pintura de Picasso ajudou Esche a demonstrar como o museu de arte não só preserva obras antigas como “constrói novas histórias” (ibid.). No seu entender, para que, de facto, o museu possa propor o estabelecimento de relações entre o passado e o presente, o conhecido e o desconhecido, é preciso atravessar e derrubar o *canon* tradicional de arte e substituir a objetividade da verdade histórica por histórias individuais e uma diversidade de perspetivas, e isso revela também as contradições porque se rege a sociedade (ibid.).

Entre outros projetos expositivos que Charles Esche tem levado a cabo enquanto diretor do Van Abbemuseum destacamos a exposição temporária “Museu de Arte Útil”. Realizada entre 7 de dezembro 2013 e 30 de março 2014, com co-curadoria de Esche, Tania Bruguera, Nick Aikens, Annie Fletcher, Gemma Medina e Alessandra Saviotti, contou também com a colaboração de constructlab — Alexandre Römer e do coletivo de artistas Bureau d'Etudes.<sup>58</sup> Esta exposição está próxima das questões que contribuem para esclarecer o tipo de operações que determinam aquilo que, nos nossos dias, representa a Estética da Participação Social em contexto museal.

---

<sup>58</sup> Contudo na entrevista de Charles Esche, ficou claro que este considera que o processo de “desmodernização” que tem vindo a levar a cabo no Van Abbemuseum começou em exposições anteriores, como “Be[com]ing Dutch” (2007-09) que envolveu Esche e Annie Fletcher, e uma extensa equipa curatorial dentro e fora do Van Abbemuseum, e igualmente “Forms of Resistance” (2007-08) com curadoria de Will Bradley, Phillip van den Bossche e o próprio Charles Esche.



Fig. 44 Fachada do Van Abbemuseum durante a exposição "Museu de Arte Útil", 2013 © Van Abbemuseum.

Para Charles Esche, a exposição “Museu de Arte Útil” propôs a abolição do museu tal como ele existe (Fletcher 2014). Este projeto expositivo pretendeu apresentar uma categoria de obras de arte, criando em simultâneo as estratégias para a sua contextualização histórica. A exposição centrou-se no conceito de Arte Útil da artista Tania Bruguera e na materialização do seu arquivo aberto com cerca de 400 projetos. Não houve lugar para a apresentação de obras de arte no sentido convencional de “reliquia” (Esche em entrevista a Ponte 2015). A exposição ocupou a totalidade do edifício antigo do museu e organizou-se segundo um conceito de *Social Power Plant*, desenvolvido por todos os elementos da equipa curatorial. Este conceito permitiu “utilizar” o museu como um espaço de produção, transformando-o numa “fábrica” para a mudança social (Van Abbemuseum 2013).

*Social Power Plant* é uma metáfora para o museu e a exposição “Museu de Arte Útil” para aquilo que a arte representa para a sociedade, destaca o diretor deste museu. Os vários dispositivos expositivos foram construídos em três semanas nas instalações, incluindo o espaço expositivo, do museu; entre eles destacaram-se o círculo de madeira, que atravessou as várias áreas expositivas e a fachada, e os bancos *atom chair*, construídos pela equipa de constructlab, designers locais e estrangeiros, que ativaram o espaço de exposição no período da sua montagem e produção.

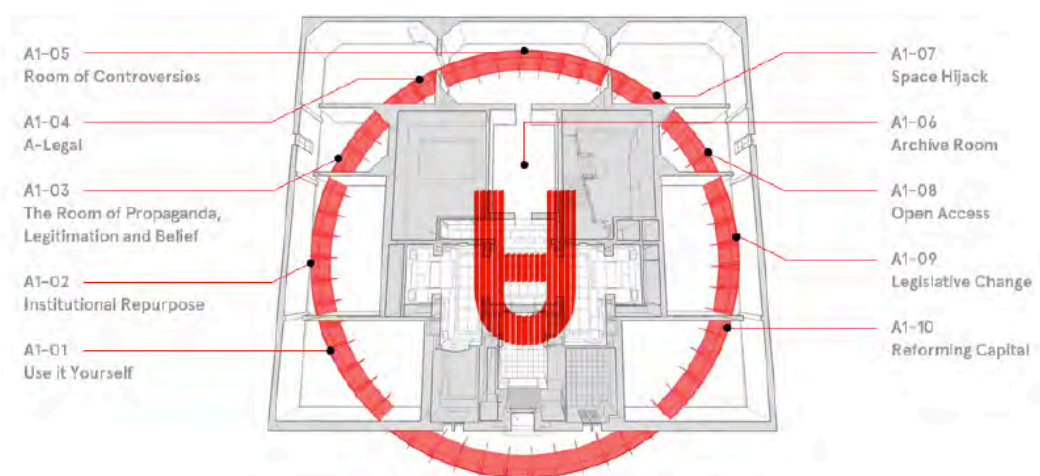


Fig. 45 Planta da exposição "Museu de Arte Útil", Van Abbemuseum. © Van Abbemuseum e Arte Útil.

A exposição constitui-se por vários espaços: o *Archive Room*, onde o arquivo de Bruguera foi materializado e criado um jogo pela equipa curatorial para o ajudar a *traduzir, localizar e ativar*; espaços de projetos distribuídos por categorias como *científico, pedagógico e social*; a *Room of Controversies*, uma área para acolher conversas durante a exposição; *Light Therapy Room*, uma área para ser utilizada como incentivo para a interação social e comunicação; a *Honest Shop*, que acolheu a venda de produtos locais; uma cantina; e ainda uma oficina.

Para Charles Esche, “esta exposição apresentou um verdadeiro desafio à ordem institucional” porque “lutou por uma ideia de história para o futuro, ao mesmo tempo que procurou dar uma [nova] ordem ao passado” (Esche em entrevista a Ponte 2015 s/p.). Foi difícil identificar o papel que cada elemento da equipa curatorial teve no desenvolvimento do projeto, criando-se, no ver de Esche, um modelo curatorial onde a equipa de programação, produção e do museu esteve em “permanente diálogo” permitindo “um fluxo de complexidade positivo” (ibid.).



Fig. 46 e Fig. 47 Vistas da exposição "Museu de Arte Útil", Van Abbemuseum, 2013. Foto Peter Cox © Van Abbemuseum.



Fig. 48 e Fig. 49 Vistas da exposição "Museu de Arte Útil", Van Abbemuseum, 2013. Foto Peter Cox © Van Abbemuseum.

A “falta de clareza” que surge neste tipo de dinâmicas curatoriais permite “realizar um determinado tipo de coisas que seria mais difícil se o projeto tivesse uma autoria mais evidente” (ibid.), observa ainda o curador. Esta maneira de colaborar, juntando artistas, curadores, investigadores e outras estruturas do tecido social, “permite que os temas cresçam de forma mais orgânica em diferentes orientações, não só dentro do museu como também fora dele” (ibid.). Considerando que “o modelo singular atual de desenvolvimento de progressão modernista da arte moderna não vai sobreviver indefinidamente”, é para si claro que “será quebrado pela barreira ecológica ou por uma barreira social” (Esche em entrevista a Ponte 2015 s/p.) e é para essa “disrupção” que o seu trabalho tem vindo a contribuir (ibid.).



Contudo, é preciso sublinhar que toda esta atividade é realizada em contexto museal sob grandes tensões e resistência e compreender igualmente que os museus públicos de arte não devem ser tomadas como instituições garantidas. Gemma Medina e Alessandra Saviotti, curadoras independentes e parte da equipa curatorial da exposição “Museu de Arte Útil”, referem que “para mudar a ideia do espaço ou a função do próprio museu, foi preciso quebrar algumas regras”; caso contrário “a ideia desta exposição cairia por terra” (Medina e Saviotti em entrevista a Ponte 2015). Por exemplo, perante a dificuldade de sensibilizar o departamento de mediação do Van Abbemuseum, que coordena a equipa de mais de 100 voluntários, para as características desta exposição, Medina e Saviotti instalaram o seu escritório no espaço expositivo, não tanto para esclarecer os visitantes, cuja relação com a exposição consideram ter sido mais “fácil e fluída” (ibid.), mas como apoio aos voluntários e ao *staff* do museu que lhes colocavam semanalmente várias questões, ao ponto de levar as curadoras a fixar um dia para responder a perguntas (*Frequently Asked Questions Day*) (ibid.). Estas questões diziam respeito não tanto ao conceito de exposição do arquivo de Arte Útil mas à “ideia de usar o Museu e de a pôr prática” (ibid.).

Para Gemma Medina e Alessandra Saviotti, que estiveram em prolongado contato com o público e os colaboradores do Van Abbemuseum, a exposição “Museu de Arte Útil”, “propôs quebrar todos os limites dos comportamentos que normalmente ocorrem dentro de um museu” (ibid.). Para os espectadores, por exemplo, o desafio foi dar-lhes a “compreender que estavam diante de uma exposição de arte onde não havia obras de arte e que por isso podiam tocar e usar os objetos em exibição”. Para os colaboradores do museu, por exemplo, “foi pedir-lhes para fazerem coisas que normalmente não lhes é pedido”, como “ficar a trabalhar pela noite dentro” e “mudar o seu horário e as suas vidas” (Medina e Saviotti em entrevista a Ponte 2015), encorajando-os “a aprender a ser mais flexíveis” (ibid.).

Interessa ao Van Abbemuseum refletir sobre a recolha e documentação de bens culturais por parte dos museus, de modo a propor novas perspetivas e apresentar novos desenvolvimentos nas áreas culturais e sociais, mesmo que isso implique desenvolver estratégias que, por vezes, podem colidir com a atividade museal em prática, potencialmente impedindo o museu de cumprir a sua tarefa. Charles Esche é um representante da vertente que vê a curadoria como um processo mais abrangente, um processo que implica as problemáticas da representação e uma reflexão sobre a regulação dos valores culturais pelos museus de arte. Uma regulação de valores que, destaca, deveria estar mais distante dos paradigmas estéticos do que está realmente, evitando-se os equívocos que se geram sobre o significado da arte e o seu papel na contemporaneidade.

### **3.3 Síntese e Conclusões**

Visitar uma exposição num museu de arte é apreciar uma construção histórica resultante de vários processos culturais em interação e o resultado de uma elaborada conjugação de instâncias previstas, estudadas e postas à prova. Os objetos são musealizados em função das suas qualidades de testemunho e de ideias a que dão origem relativamente à cultura que se deseja conservar. Os museus não se destinam apenas a conservar objetos ou, diante da oportunidade da sua exposição, a restabelecer habilmente a sua condição original. Um objeto museal é constituído por diversas dimensões de valor acumulado durante o seu processo de musealização.

A etapa do processo de musealização que diz respeito à exposição de objetos ocupa-se de estratégias relativas à sua recontextualização tendo em conta as características do contexto museal em que participa. A exposição é um dispositivo social e simbólico que define, organiza e comunica ideias. É uma etapa dinâmica e flutuante, que gera valores e significados que variam consoante o seu contexto. Têm-se realizado exposições que, em vez de confirmar valores estéticos e reiterar

princípios de legitimação de arte, representam momentos de grande inventividade e reflexão.

O desenvolvimento deste tipo de exposições tem sido afetado de forma positiva não só pelo crescimento da atividade curatorial mas também por parte de artistas ligados à Arte Conceptual e à Crítica Institucional, como Robert Barry e Joseph Beuys. Desafiados pela ação de expor as suas práticas, cada um à sua maneira demonstrou que a materialização de certo tipo de obras de arte depende de estratégias simbólicas de designação. Que a exposição e coleção dessa obras permite prolongar o conceito de Arte Conceptual “puro”, “imaterial”, efêmero e intangível para o futuro através da valorização de outras dimensões das práticas artísticas, e não apenas da sua dimensão estética.

Para determinados curadores o prolongamento das práticas artísticas com características conceptuais — como no caso da Estética da Participação Social — para o espaço museal possibilita mostrar como a exposição é um canal de comunicação condicionado por fatores interdependentes que, como o “Triângulo das Bermudas”, fazem desaparecer e reaparecer objetos consoante as circunstâncias do seu contexto museal. Apesar da aleatoriedade que esta situação pode expressar, há mecanismos culturais e intelectuais que se põem em prática diante da situação expositiva desde a fundação dos museus de arte, mecanismos esses que procuram soluções para a comunicação dos valores que se desejam partilhar.

O conceito de exposição tem-se vindo a alterar com os recentes desafios da atividade curatorial e em particular com o discurso curatorial que tem o propósito de desenvolver estratégias de exposição mais de acordo com as obras em questão, como no caso de projetos desenvolvidos no âmbito da Estética da Participação Social. Geralmente estas exposições decorrem em museus de arte que aproveitam a oportunidade para refletir e problematizar o conceito de museu, frequentemente procurando estabelecer relações entre a sua coleção e a Arte Contemporânea.

As estratégias curatoriais marcadamente experimentais, como as desenvolvidas no Vanabbemuseum, priorizam a “*desmodernização*”, na expressão de Charles Esche, do contexto museal. Esta noção pressupõe a realização de exposições, onde o sentido e o significado da Arte é estabelecido como relativo, temporário e parcial, noções menos comuns e aceitas sobre Arte propriamente dita. Em geral, são exposições que permitem ao visitante experimentar a complexidade das práticas artísticas, mostrando como as normas e as convenções das exposições variam em relação ao conceito de Arte em que está em presença.

#### 4. Trajetórias da Arte Funcional

“Acreditar que as instituições existentes não se podem tornar num terreno de contestação é ignorar as tensões que sempre existiram dentro de uma determinada configuração de forças e a possibilidade de atuar para subverter a sua forma de articulação”.

Chantal Mouffe, “Institutions as Sites of Agonistic Intervention” in *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, (Mouffe 2013, 66).

Este capítulo sistematiza a pesquisa empírica dos três casos de estudo quando em exposição em museus de arte. No capítulo anterior verificou-se que não é propriamente a deslocação de Arte Funcional para o museu que é complexa mas sim o controle do(s) significado(s) que essa alteração suscita num novo contexto. Agora especifica-se e detalham-se os reptos colocados pelas versões museais criadas para estas obras. Tendo em conta que algumas das situações expositivas apresentam contradições reflete-se sobre estas exposições, analisando determinadas opções curatoriais e os seus contextos adicionais. Os recentes desafios da atividade curatorial em contexto museal caracterizam-se por propor uma atividade curatorial mais introspetiva e reflexiva, contribuindo para problematizar o contexto museal, os seus tradicionais dispositivos de apresentação e a regulação dos valores culturais pelos museus.



#### **4.1 Arte Funcional em Coleções de Arte**

No capítulo anterior vimos que certas exposições tornam visível tanto o segmento da realidade que os artistas abordam, como o contexto ideológico de quem os expõe e coleciona. A exposição pode por isso ser considerada como o resultado de uma articulação de saberes de várias pessoas, que enquadra objetos museais. As obras de arte relativas à Estética da Participação Social, não têm necessariamente um valor estético determinante e isso frequentemente perturba o seu conceito de Arte em contexto museal sobretudo quando é pressuposto que qualquer obra de arte tenha de ter um interesse expositivo visual.

Tendo em conta a definição de exposição de Haidy Geismar (2015), como um momento de síntese “histórica e culturalmente constituído [que] contém epistemologias e classificações com importantes ramificações para a política da representação” (2015, 185), os objetos museais relativos à Arte Funcional, podem ser considerados instâncias de práticas artísticas que colaboram na definição dessas práticas num determinado contexto expositivo. Deve-se ter em conta que, em exposição, um objeto adquire uma nova realidade cultural, como indicado por Peter Mensch, que terá a função de documentar a realidade da qual foi separada (Mensch citado em Loureiro 2012).

Para Geismar (2015) a transformação da obra de arte em objeto museal é ajudada pela tecnologia que produz essa mudança, como os dispositivos de exposição, a disposição do objeto, as legendas, as vitrines e a iluminação que contextualizam a sua apresentação. Estes dispositivos, por sua vez, demonstram que as exposições refletem sistemas de classificação e de valores (2015, 1986).

Para melhor conhecer os contextos museais que têm acolhido Arte Funcional, daqui em diante este trabalho irá analisar exposições que têm integrado os casos de estudo desta tese, bem como os seus respetivos dispositivos de apresentação.<sup>59</sup>

Alguns museus de arte têm vindo a adquirir obras que se podem inserir na designação de Arte Funcional e integrá-las em exposição permanente da sua coleção: o Van Abbemuseum adquiriu o *Urine Luck* (2010) de Tania Bruguera, em 2015; o Smart Museum of Art adquiriu *paraSite de Bill Stone*, de Michael Rakowitz, em 2014; e o Baltimore Museum of Art (BMA), adquiriu o *Untitled (Bicycle Shower)* (2010) de Rirkrit Tiravanija, em 2011. Estes museus têm prevista a integração destas obras nas respetivas exposições permanentes mas até à data de conclusão desta tese apenas o Baltimore Museum of Art concluiu a integração da obra de Tiravanija na sua exposição permanente. Vejamos de seguida como se constituiu esta exposição.

#### 4.1.1 A Exposição da Coleção do Baltimore Museum of Art

Segundo o sítio online, a coleção do Baltimore Museum of Art (BMA) é constituída por cerca de 90 000 obras, e seu o maior núcleo de arte é relativo a Henri Matisse. O museu tem uma coleção de Arte Moderna — Pintura, Gravura, Escultura e Arte Decorativa — de artistas europeus e americanos, uma coleção de Arte Africana, Arte Asiática, Arte Nativo-Americana, Arte das Ilhas do Pacífico, e uma coleção de Escultura Moderna e Contemporânea distribuída pelos seus jardins (Baltimore Museum of Art s/d).

Em novembro de 2012, o museu reabriu uma ala renovada do seu edifício dedicada a acolher uma parte da sua coleção de Arte Contemporânea. Esta parte do edifício,

---

<sup>59</sup> Para além dos três casos de estudo o **anexo c** apresenta uma seleção de outras propostas artísticas, criadas entre 1988-2015, no seu contexto original e em contexto museal.



criada em 1994, conta neste momento com 16 salas expositivas renovadas e equipadas com sofisticados sistemas de iluminação. No total, esta ala acolhe cerca de 100 objetos, doze dos quais recentemente adquiridos pelo museu. Entre eles está *Untitled (Bicycle Shower)* (2010) de Rirkrit Tiravanija.

A coleção do Baltimore Museum of Art é constituída por obras com diversas origens: obras de artistas norte-americanos dos últimos 60 anos, como Andy Warhol (1928-1987), Jasper Johns (n.1930), Donald Judd (1928-1994), Glenn Ligon (n.1960), Bruce Nauman (n.1941) e Anne Truitt (n.1921); obras de artistas internacionais, como Olafur Eliasson (n.1967), Thomas Hirschhorn (n.1957) e Franz West (1947-2012); e por obras de criadores “cuja prática artística representa uma profunda declaração social” (e-flux 2012), como David Hammons (n.1943), General Idea (1967-1994), Zoe Leonard (n.1961), Josephine Meckseper (n.1964) e Felix Gonzalez-Torres (1957-1996).

Segundo Kristen Hileman, curadora de Arte Contemporânea do BMA desde 2009, esta nova ala do museu acompanha o compromisso da instituição para com as práticas artísticas e os artistas contemporâneos de “expor o seu público a artistas com estilos, abordagens e experiências distintas” (Baltimore Museum of Art 2012). Hileman destaca que as obras que passaram a integrar a coleção “reforçam a qualidade do seu núcleo duro”, são de “artistas relevantes” (ibid.) do século 20 e 21 e variam entre instalações sonoras, esculturas *mix-media*, fotografia e vídeo. Na divulgação das novas aquisições para a coleção de arte do BMA, Tiravanija é indicado como um dos artistas pioneiros da Arte Relacional (Sutton 2014) (ver capítulo 1).

*Untitled (bicycle shower)* (2010) é constituída por uma bicicleta, uma bomba de água, uma mangueira, um suporte de bicicleta e um regador. Foi adquirida pelo BMA em 2011, através do seu fundo de aquisições de Arte Contemporânea Frederick R. Weisman. Segundo Hileman, a sua aquisição resulta da missão do BMA em “relacionar a Arte Contemporânea com a realidade que a rodeia”

(Hileman citada em bmoreart 2012). Para Hileman, Tiravanija representa aquilo que de mais inovador e sofisticado se tem feito em Arte, e que tem vindo a influenciar uma série de outros artistas a partir da “qualidade especial de partilha e comunidade” que o seu trabalho manifesta (ibid.).



Fig. 50 *Untitled (bicycle shower)*, 2010, de Rirkirt Tiravanija na exposição da coleção de Arte Contemporânea do Baltimore Museum of Art, 2014. Foto Mitro Hood © The Baltimore Museum of Art; Frederick R. Weisman Contemporary Art Acquisitions Endowment, BMA 2011.95.



Fig. 51 Legenda de *Untitled (bicycle shower)*, 2010, na exposição da coleção de Arte Contemporânea do Baltimore Museum of Art, 2014. Foto Mitro Hood © The Baltimore Museum of Art.

De facto, é o que acontece com a colocação da legenda que acompanha *Untitled (bicycle shower)* nesta exposição. Aí se indica a prática artística de Tiravanija, artista que se “tornou conhecido, em 1990, por convidar amigos e estranhos a participar nas suas obras de arte”. Descreve-se o projeto *The Land*,<sup>60</sup> como “um espaço privado mas comunitário acessível à exploração artística, à engenharia e à inovação ambiental” (Baltimore Museum of Art 2012b), aqui representado por *Untitled (bicycle shower)*. A legenda inclui ainda uma fotografia do *readymade Bicycle Wheel* (1913) de Marcel Duchamp e indica de que modo a bicicleta em exposição está relacionada com este *readymade*: “Tiravanija amplia o campo do

<sup>60</sup> *Land* é um lugar fundado pelo artista em Chiang Mai, na Tailândia, onde se criam projetos através da arte e do design, entre artistas e a população local. É uma propriedade privada onde não há eletricidade ou água canalizada.

que é normalmente considerado Belas Artes, estabelecendo uma justaposição surpreendente. As peças que daí resultam provocam os espectadores a reconsiderar o valor dos objetos e as experiências do quotidiano, particularmente aquelas que levam a um forte sentido de comunidade e revelam uma maior sustentabilidade” (Baltimore Museum of Art 2012b). Na legenda vem ainda referido que *Untitled (bicycle shower)* é uma obra de arte inovadora, porque não só é uma exploração estética que se reduz ao contexto artístico mas é também uma bicicleta-chuveiro, que serve uma função prática, onde o sistema de circulação de água depende de um ciclista, de um depósito de água, de uma mangueira e de um regador (Baltimore Museum of Art 2012b).

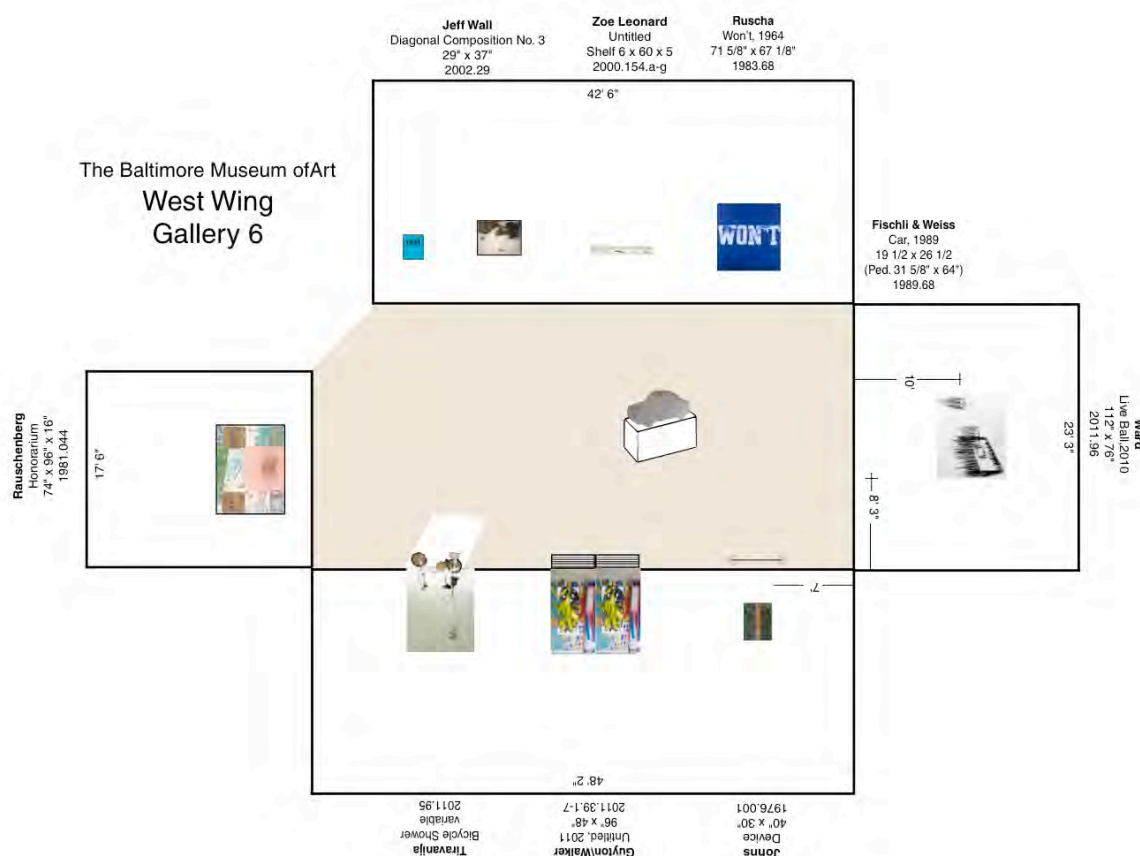


Fig. 52 Planta da Galeria 6, sala da exposição da coleção de Arte Contemporânea do Baltimore Museum of Art onde está instalado *Untitled (bicycle shower)*, 2010 © The Baltimore Museum of Art.

Num museu de arte, *Untitled (bicycle shower)* representa as imprevisíveis formas que as práticas artísticas podem tomar quando ocupadas com “propósitos práticos” ou “necessidades humanas básicas” (Hileman citada em bmoreart 2012). Também Doreen Bolger, diretora do BMA, refere que o ambiente desta ala foi concebido para gerar “encontros intrigantes com a Arte Contemporânea” e permitir aos seus visitantes “uma experiência mais dinâmica e envolvente com a Arte em exposição” (Sutton 2014).

## **4.2 Arte Funcional em Exposição Temporária**

### **4.2.1 O Pioneirismo de Wodiczko e *The Homeless Vehicle* em Exposição**

A primeira vez que *The Homeless Vehicle* foi apresentado publicamente num espaço de arte foi em janeiro de 1988, na galeria municipal Clocktower, em Lower Manhattan, Nova Iorque (Wodiczko 1999, 83). A exposição “Public Image: Homeless Projects” incluiu obras de Krzysztof Wodiczko e de Dennis Adams. Na altura, a apresentação de *The Homeless Vehicle* motivou reflexões sobre a precariedade dos refúgios municipais para as pessoas desalojadas em Nova Iorque, e sobre as possibilidades para os melhorar de acordo com o desenvolvimento de mais e melhores estratégias de reintegração social. A exposição ajudou a reacender o debate público que vinha problematizando o desenvolvimento urbano das grandes cidades, alargando-o para o mundo da arte (Deutsche 1988; Buskirk 2012).

A exposição de *The Homeless Vehicle* de Krzysztof Wodiczko foi uma das primeiras exposições marcantes de “Arte Pública” (Deutsche 1988, 45) num espaço museal. Segundo Deutsche caracterizou-se pela apresentação de “vários elementos combinados num formato que lembra os modos de apresentação pelo qual as propostas de arquitetura e planeamento urbana são regularmente revelados ao público” (ibid.): o núcleo central da exposição foi um protótipo do objeto, na sua versão mais estendida, rodeado por desenhos diagramáticos que ilustram as várias

funções do objeto e por esboços realizados antes das alterações propostas pelas pessoas sem-abrigo que colaboraram com o artista (Hebdige 1992).

Numa área adjacente a esta, o artista projetou diapositivos com imagens de espaços de utilização pública em Nova Iorque como, Tompkins Square, City Hall Park, e as áreas envolventes da Câmara Municipal de Nova Iorque, sobre as quais adicionou desenhos de potenciais utilizadores do *The Homeless Vehicle*, a manobrar o objeto (Deutsche 1988, 46). Para Deutsche a projeção destas imagens — a sobreposição dos desenhos “espetrais” de Wodiczko sobre as paisagens urbanas de Nova Iorque — representa não só “a ação e a inação do governo local” (ibid.) sobre este fenómeno, como também é uma forma de “acusar a cidade de não curar o problema, e sim de o produzir” (ibid.). Por todo o espaço expositivo ouviam-se diálogos de conversas gravadas entre o artista e os seus colaboradores sobre o design do objeto e o dia a dia dos seus potenciais utilizadores.

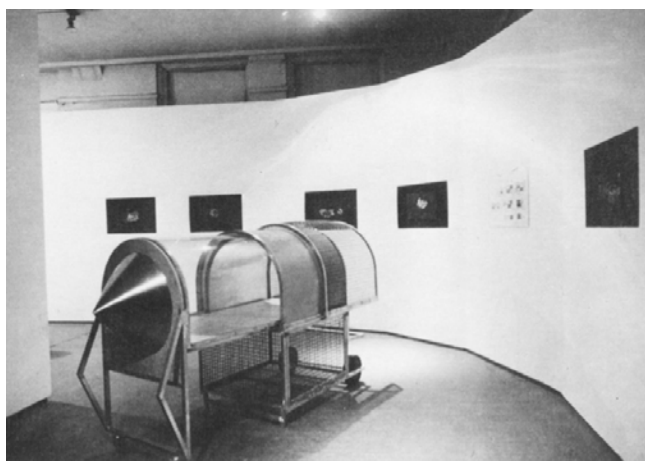


Fig. 53 Vista da exposição de *The Homeless Vehicle Project* na Galeria Clocktower, 1988, Nova Iorque © K. Wodiczko e *October*.

Para Rosalyn Deutsche (1988) a forma como a exposição foi concebida ajudou a comunicar a presença das pessoas sem-abrigo em Nova Iorque de modo positivo. Deutsche considera que o facto de o artista ter optado por um “modelo expositivo institucional mais ligado ao discurso da Arquitetura, do Desenho e do

Planeamento Urbano contribuiu para demonstrar os efeitos mínimos mas positivos da circulação deste discreto objeto nos locais onde é previsto circular” (ibid.). Deutsche destaca como a opção de Wodiczko de “mudar as convenções expositivas e projetar imagens que fundem espaços físicos com espaços sociais” não só comenta a situação mas contribuiu também para mostrar como a sua perspetiva sobre este tópico “diverge das oficiais”, representado simbolicamente a pessoas sem abrigo no espaço urbano “concretizando memórias de rutura social e imaginando o impacto destas pessoas no centro da cidade” (ibid.).

Dick Hebdige interpreta a apresentação de *The Homeless Vehicle* como um “*gadget* da modernidade tardia” que “parodia o design profissional” e “os códigos de exposição” como parte integral de uma atitude crítica de Wodiczko “às operações simbólicas, psicopolíticas e económicas das cidades” (Hebdige 1992, 56). Para Hebdige esta a exposição realçou o aspeto *high-tech* do veículo, acentuando o seu aspeto retrótrco e impregando-o de um poder místico (ibid.).



Fig. 54 Projeção de desenhos de Wodiczko sobre imagens de Nova Iorque na exposição *The Homeless Vehicle Project*, Galeria Clocktower, 1988 © K. Wodiczko e October.

Para Martha Buskirk quando as práticas artísticas se caracterizam por intervenções simbólicas, como a do *The Homeless Vehicle* de Wodiczko, a exposição é uma “plataforma útil para disseminar informação sobre esse gesto”

(Buskirk 2012, 320). Contudo a autora refere que uma das maiores contradições deste tipo de obras é que o gesto simbólico do artista “está mais presente no contexto museal e em publicações, onde as intervenções são representadas, do que nas ruas propriamente ditas” (Buskirk 2012, 321) onde o projeto pretendia existir igualmente.

De facto, o percurso expositivo de *The Homeless Vehicle* tem garantido a longevidade do projeto no mundo da arte. Em 1989, integrou a emblemática exposição internacional “Magiciens de la Terre” com curadoria de Jean-Hubert Martin,<sup>61</sup> que se realizou entre 18 de maio e 14 de agosto e se distribuiu pelo Centre Georges Pompidou e o Grand Halle do Parc de la Villete, em Paris. Esta exposição coletiva internacional, realizou-se no âmbito das celebrações do bicentenário da Revolução Francesa, e é hoje considerada pioneira na antecipação da globalização da arte (Steeds 2013; Altshuler 2013; Cohen-Solal 2014).

“Magiciens...” é uma exposição que junta pela primeira vez artistas ocidentais e não ocidentais vivos de igual modo, dispondo as suas obras em diálogo, em vez de agrupadas em subsecções como até então vinha acontecendo (Steeds 2013).<sup>62</sup> Os visitantes eram conduzidos pelo espaço expositivo de acordo com o significado formal das obras, em associações estabelecidas pela equipa curatorial e não pela articulação de relações geográficas ou formais estabelecidas entre elas (Steeds 2013). Lucy Steeds realça que a única “orientação” curatorial pré-definida era a que conduzia os visitantes por um percurso expositivo que evocava uma ideia de nascimento, proponha uma travessia pelas várias fases da vida e que terminava com referências à morte. A exposição não propôs mais nenhuma orientação

---

<sup>61</sup> Os assistentes do curador foram, Mark Francis, Aline Luque e André Magnin.

<sup>62</sup> Por exemplo, em 1984, os curadores William Rubin e Kirk Varnedoe realizaram a exposição “Primitivism in the 20<sup>th</sup> Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern” no MoMA, onde mantiveram uma narrativa expositiva que diferenciava a arte ocidental da arte produzida por “tribos” (Rubin 1984).

política ou intelectual e constituiu-se principalmente por pintura, pintura em paredes e no chão, escultura e instalações (Steeds 2013).

Com esta exposição, Hubert-Martin pretendeu “apresentar fenómenos divergentes”, “expor artistas de todo o mundo” e “transcender o enquadramento tradicional da cultura ocidental contemporânea” (Martin em entrevista com Buchloh 1989). Para isso selecionou 50 artistas ocidentais e 50 artistas não-ocidentais em duas secções: I) artistas dos centros artísticos e II) artistas que pertencem às “periferias”. A primeira secção representou uma seleção de artistas ativos nos últimos vinte anos e incluiu artistas africanos e asiáticos a viver no Ocidente, cujo trabalho apresentava elementos das suas raízes culturais e também artistas ocidentais cujo trabalho envolvia culturas para além da sua própria; a segunda secção constituiu-se por obras que variaram entre artefatos produzidos para cerimónias e rituais religiosos ou mágicos, objetos tradicionais que apresentavam sinais de contaminação cultural, obras que demonstravam um cruzamento cultural de todos os tipos e ainda obras de artistas educados em escolas ocidentais (Cohen-Solal 2014).

A decisão de Jean-Hubert Martin, de incluir a obra de Wodiczko na exposição “Magiciens...”, reflete em grande medida os critérios gerais que estiveram na base da seleção das obras de arte que a integraram e que, segundo o curador, manifestavam “radicalismo” nas ideias projetadas nos objetos, “originalidade” em relação às tradições culturais e “resistiam” às autoridades culturais do seu meio. Quando Martin escolheu *The Homeless Vehicle* para integrar “Magiciens...” esta era uma obra de arte atual, original, radical e provocadora.

Para Wodiczko, que chegou ao Centro Pompidou com o local de exposição do seu trabalho já atribuído para instalar o *The Homeless Vehicle* (Steeds 2013, 61), a participação desta obra em “Magiciens...” permitiu-lhe constatar que o veículo foi visto por uma multidão enorme de pessoas: “Foi apresentado no piso térreo, ao lado da entrada principal. O que não é uma má maneira de apresentar



documentos, vídeos e os próprios objetos e informar as pessoas sobre a situação da cidade” (Pataphysics Magazine 1991, s/p.). Para Wodiczko a instalação do objeto nesta zona de transição “simultaneamente urbana e artística” (Wodiczko 2014, 214), na altura de livre acesso “realçou o espírito da exposição e a sua pretensão de desestabilizar certas noções de arte e de artistas” (ibid.).



Fig. 55 Vista de *The Homeless Vehicle* na exposição “Magiciens de la Terre” no Centre Georges Pompidou, 1989, Paris. Foto Yang Jiechang © Centre Georges Pompidou / Bibliothèque Kandinsky.

O artista refere também que com “Magiciens...” teve a possibilidade de acentuar o potencial criativo e as qualidades performativas do veículo para além da sua utilização ocasional. Wodiczko recorda que durante a exposição de “Magiciens...” o veículo foi diariamente visitado por um nómada “muito intrigado” (Wodiczko 2014, 216), com *The Homeless Vehicle* com quem o artista dialogou e o incentivou a juntar recursos de “comunicação performativa” ao objeto (ibid.). Wodiczko, constata em 2014, que esta exposição “marcou o início de uma nova trajetória narrativa e performativa construída sobre a colaboração” com os seus potenciais utilizadores (ibid.).

Em termos dos dispositivos de exposição — os artifícios que servem de separadores entre o mundo real e o mundo imaginário do contexto museal — o desejo de Hubert-Martin de representar a Arte Contemporânea como um

fenômeno global foi manifestado logo à chegada do Centre Georges Pompidou com a suspensão de *Globe*, do artista Neil Dawson (n.1948), no exterior do museu sob a entrada principal. *The Homeless Vehicle* foi instalado numa espécie de “zona liminal” no interior do edifício, junto à entrada principal e por isso acessível sem cobrança de bilhete. O artista decidiu que a sua apresentação constituiu-se pela presença do veículo e de um monitor que emitia um vídeo documental mostrando o objeto a ser conduzido pelas ruas de Nova Iorque (Wodiczko 2014, 216).<sup>63</sup> Não foi possível identificar em que condições se podia ver e ouvir este vídeo, por exemplo, se estava traduzido ou legendado em Francês.

Junto das obras expostas foram apenas colocadas tabelas que indicavam o nome do artista (ou artistas), o seu local e data de nascimento, nacionalidade e local de residência e o título da obra (Steeds 2013, 64). Jean Hubert-Martin indica que optou por colocar “a informação crucial e a assistência didática” nesse suporte de documentação e comunicação (Martin em entrevista a Buchloh 1989), reduzindo as legendas das obras ao mínimo para não criar uma “exposição didática” ou dependente de “um enorme número de painéis com textos explicativos” (Martin em entrevista a Buchloh 1989). Como refere, “os objetos visuais permitem transmitir signos e significados através da imaginação e da emoção” (ibid.).

Para ficar a conhecer o propósito do *The Homeless Vehicle* era necessário consultar o catálogo. As duas páginas reservadas ao projeto contém o nome do artista, a sua data e local de nascimento e o local onde vivia na altura. Inclui imagens do objeto a circular nas ruas de Nova Iorque, diagramas do *The Homeless Vehicle* realizados pelo artista, um excerto do texto “Homeless Vehicle Project” (1988) escrito por Wodiczko e David Lurie no âmbito da exposição do *The*

---

<sup>63</sup> Este vídeo documental é o *Homeless Vehicle Project 1988-89*, que pode ser consultado *online* no sítio do Museu de Arte Moderna de Varsóvia (Art Museum s/d). Neste vídeo assiste-se a uma conversa entre Wodiczko e uma pessoa sem-abrigo sobre as características do objeto e as suas funções. Vê-se o objeto a ser testado e momentos de diálogo entre o condutor e as pessoas que se vão juntando à sua volta. O vídeo tem a duração de 9’01” e é falado em inglês.

*Homeless Vehicle* na galeria Clocktower, e um breve texto reflexivo, não assinado, sobre os efeitos mais drásticos do progresso da sociedade às portas do século XXI.

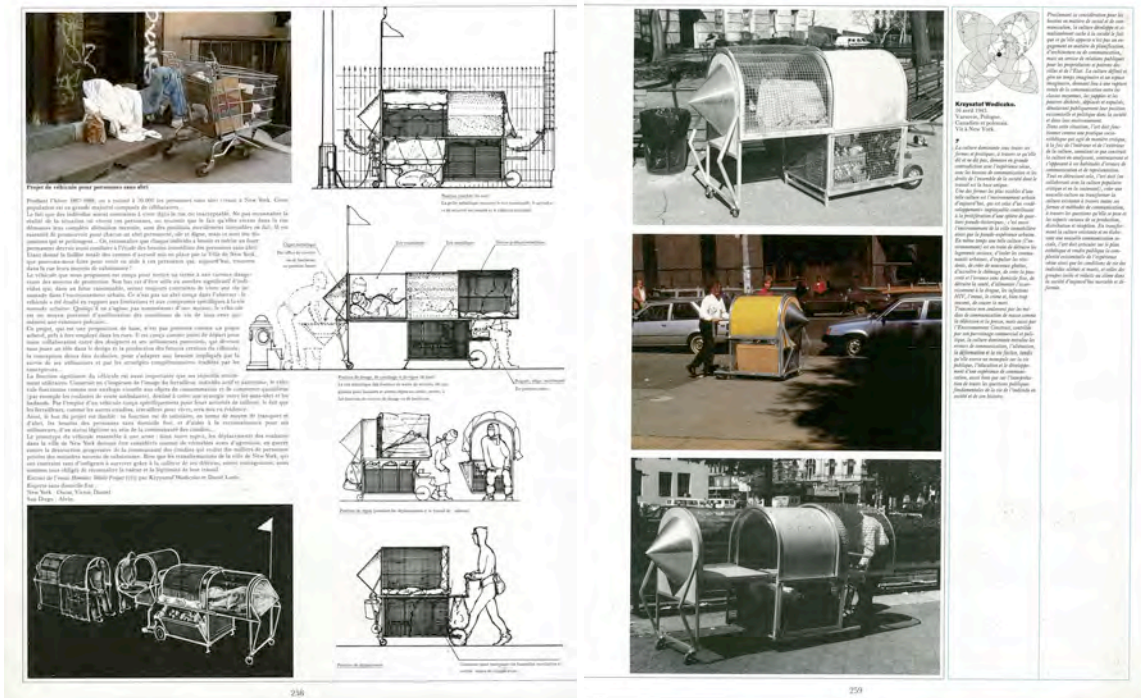


Fig. 56 e Fig. 57 Imagens do catálogo *Le Magiciens de la Terre*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

Em 1995 um dos protótipos do *The Homeless Vehicle* foi adquirido à Galerie Gabrielle Maubrie para integrar a coleção de Arte Contemporânea Frac des Pays de la Loire.<sup>64</sup> Nesta coleção, a obra é constituída por diversos materiais: uma escultura, cinco desenhos emoldurados, um texto impresso sobre um painel e um vídeo documentário (Retailleau 2015). Esta é também a configuração do objeto museal do *The Homeless Vehicle* mais frequente, com algumas exceções, seja numa exposição temporária coletiva ou numa exposição monográfica.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Organização regional financiada pelo Estado Francês e pela região de Loire, criada em 1982, com cerca de 1600 obras.

<sup>65</sup> Como, por exemplo, na exposição coletiva "Designs for the Real World" na Generali Foundation, Viena, em 2002, e na exposição monográfica "Public Address: Krzysztof Wodiczko" no Walker Art Center, Minneapolis, em 1992.



Fig. 58 *The Homeless Vehicle* na coleção de arte Frac des Pays de la Loire. Foto Christian Leray © Frac des Pays de la Loire.

#### 4.2.2 As Diversas Versões Museais de *paraSite*

Para Martha Buskirk (2012) a relevância e o pioneirismo do trabalho de Wodiczko foram confirmados com a aquisição de *paraSite* de Michael Rakowitz para a coleção do MoMA, em 2007 (Buskirk 2012, 321). Rakowitz foi aluno de Krzysztof Wodiczko durante os seus estudos no MIT, altura em que criou *paraSite*, como vimos no capítulo 2. Tal como *The Homeless Vehicle*, *paraSite* relaciona-se simbolicamente com a condição social da pessoa sem-abrigo. Realizada dez anos mais tarde do que o projeto de Wodiczko, *paraSite* dá visibilidade a outras situações que as comunidades sem-abrigo enfrentam. Por exemplo, apesar de nem todos os nómadas serem sem-abrigo, todos os sem-abrigo em centros urbanos são, frequentemente, nómadas.

Em geral as exposições que integraram *paraSite*, até à data da conclusão desta pesquisa, investigam formas de adaptação e sobrevivência, ou progressos tecnológicos que desejam contribuir para uma visão global das preocupações sociais, das mais mundanas às mais excecionais. Algumas destas exposições pretendem estabelecer ligações conceptuais entre modelos históricos e contemporâneos que tratam e redefinem a noção de cidade a partir de modelos

que articulam estratégias da Arquitetura, do Design e das Artes Visuais.<sup>66</sup> A natureza um tanto híbrida de *paraSite* (ver capítulo 2) permite que o projeto apareça a representar tópicos — relativos aos conceitos de habitação, esfera pública, problemáticas sociais e ambientais, nomadismo, sobrevivência, ativismo, portabilidade — no contexto da Arquitetura, do Design e da Arte Contemporânea; por isso tem participado em exposições de Arte, de Arquitetura e de Design, como se pode ver no **anexo d**.

Quando Michael Rakowitz começa a expor *paraSite*, fê-lo através de fotografias que apresentavam a diversidade de abrigos que tinham sido construídos e que estavam a uso até à data, na exposição coletiva, “There But for the Grace of... Temporary Shelters”. Esta exposição teve curadoria de Bernice Steinbaum e realizou-se na *Here Here Gallery*, em Cleveland, entre 20 novembro 1999 e 29 janeiro 2000. A exposição reuniu 34 artistas americanos, com o propósito de retratar “aquilo que de mais progressivo em Arte, Arquitetura e Urbanismo se produzia em Cleveland e nos EUA” (Albittron 2000) e de estabelecer “um comentário social em relação à pobreza e formas flexíveis de habitação” (Heller 1999).

*paraSite* aparece ainda representado através de fotografias na exposição “Concerted Compassionism” com curadoria de Paul Ha, realizada na galeria White Columns, em 2000 e em “Adaptations” com curadoria de Craig Buckley, realizada na Apexart, em 2004, ambos os espaços em Nova Iorque.

---

<sup>66</sup> Consultar **anexo d** para conhecer o quadro representativo da trajetória expositiva de *paraSite*.

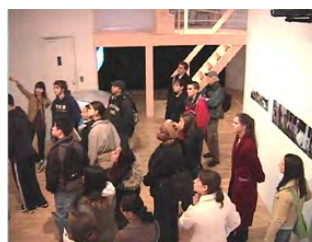


Fig. 59 Esq. *paraSite* em "There But for the Grace... Temporary Shelters", 1999, Here Here Gallery, Cleveland. Foto Alice Leora Briggs © ALB.

Fig. 60 Centr. *paraSite* em "Concerted Compassionism", 2000, White Columns, Nova Iorque.

Fig. 61 Dir. *paraSite* em "Adaptations", 2004, Apexart, Nova Iorque.

Rakowitz demorou algum tempo “a estar de acordo com a colocação de um abrigo em exposição” (Rakowitz em entrevista a Ponte 2014) porque sentia que o objeto “podia ser mal interpretado no espaço falso de uma galeria” (ibid.). Só a partir de 2000 começa a acolher a ideia de expor um abrigo, mais precisamente quando Bill Stone, uma das primeiras pessoas sem-abrigo com quem o artista colaborou, insistiu que o seu abrigo fosse apresentado “juntamente com a sua história em exposições e eventos” (ibid.), e lhe doa o abrigo quando deixou de viver na rua. Desde então os abrigos que Rakowitz tem exposto podem ser protótipos, como acontece com o objeto adquirido pelo Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, em 2007, e a UNESCO, em 2002, ou abrigos usados como no caso do abrigo de Bill Stone adquirido para a coleção de arte do Smart Museum of Art, em 2014.

Dois tipos de abrigos são assim apresentados regularmente em exposição: o abrigo-protótipo e o abrigo-usado. O protótipo distingue-se do abrigo-usado “porque nunca foi utilizado nas ruas e representa o seu design e o seu sistema de fixação em geral” (Rakowitz em entrevista a Ponte 2014, s/p.), enquanto um abrigo-usado é um objeto “mais idiossincrático porque foi construído e usado de acordo com as necessidades e desejos do seu utilizador” (ibid.). O abrigo-protótipo é um objeto mais pequeno do que o abrigo-usado e inteiramente concebido pelo artista; O abrigo-usado é construído pelo artista em colaboração com uma pessoas sem abrigo para ser utilizado no quotidiano do seu proprietário.

Diante de uma exposição o abrigo-usado e o abrigo-protótipo levantam questões diferentes: o abrigo-usado pode ser considerado um “vestígio”<sup>67</sup> porque foi construído, utilizado e depois devolvido ao artista para exposição; O abrigo-protótipo é um modelo realizado exclusivamente pelo artista, para testar uma tecnologia no conceito do abrigo ou para ajustar a tecnologia do abrigo ao espaço expositivo; A principal diferença entre o “vestígio” e o protótipo é que o primeiro foi construído em colaboração e usado pela pessoa que o co-construiu e o segundo é essencialmente um modelo de trabalho.

Para Rakowitz, o objeto usado no contexto expositivo contém o potencial de vir a ser interpretado como um documento que “regista a sujidade, os cheiros e o uso em geral” (ibid.); esses vestígios são “outra forma de representar a pessoa e os traços da história deste objeto” (ibid.) e impedem que *paraSite* seja “reduzido a um objeto de arte” (ibid.). Dado que a experiência do museu ocorre a vários níveis, alguns mais óbvios do que outros, mediada por representações conceptuais delimitadas pela arquitetura do espaço, pelo design geral da exposição, pelas estratégias de instalação dos objetos, o dispositivo a partir do qual uma obra é integrada em exposição absorve a sua estrutura de representação histórica, ideológica e política implícita (Vergo 1986, 54). *paraSite* permite explorar a analogia da exposição de Arte Funcional com o “Triângulo das Bermudas” porque os dispositivos de exposição que o têm envolvido são reflexo das inter-relações específicas que se estabelecem pelas várias circunstâncias da exposição que integra.

A partir do momento em que o artista começa a expor o objeto e não apenas o seu conceito através de documentação audiovisual, na década de 2000, *paraSite*

---

<sup>67</sup> Conceito apropriado a Marie Brugerolle (2010), que se tem dedicado a investigar a musealização da *performance*. A autora sugere que o objeto performativo — o adereço da performance — quando exposto é idêntico ao objeto etnográfico e pode ser considerado como um “vestígio” desta. Brugerolle considera que o objeto performativo, tal como o objeto etnográfico, “carrega um testemunho do seu uso, que não é apenas funcional”, distinguindo-se um do outro, segundo a historiadora, apenas “na forma como os observamos e o local onde são expostos” (Brugerolle 2010, 33).



apresenta diversas versões museais, sendo acompanhado nessas versões por materiais complementares diferentes. O objeto é sempre apresentado como na “vida real”, isto é, insuflado com o seu tubo de ligação ligado a uma ventoinha instalada temporariamente no espaço de exposição ou fixo a uma caixa de ventilação existente, quer esta seja no interior ou no exterior. Contudo o objeto já foi colocado diretamente no chão, tal como uma escultura minimalista, cercado por barras de proteção, ou dentro de uma área retangular desenhada no chão demarcando a área do objeto da do visitante.

Segundo Rakowitz, quer os abrigos-protótipos quer os abrigos-usados devem ser apresentados juntamente com a história do projeto mas o artista não é claro sobre qual das histórias o deve acompanhar, se a história dos utilizadores e do seu *paraSite*, se a história do seu design, ou se ambas as histórias. Geralmente nas exposições do MoMA, que integram o abrigo-protótipo, é instalado um vídeo junto ao objeto que documenta o projeto, mas já ocorreram exceções, como em “Born Out of Necessity” (2012-13) e “Just In: Recent Acquisitions from the Collection” (2007-08), que foram contra os termos que o artista indica ter estabelecido para a sua apresentação (Rakowitz em entrevista a Ponte 2014). Michael Rakowitz refere ser obrigatório mostrar o abrigo com o vídeo porque “também é um retrato” (ibid.) dos seus utilizadores.

Em exposições em que não foi possível colocar o vídeo junto do objeto — como na exposição “The Interventionists — Art in the Social Sphere”, no MassMoca, em 2004, porque o curador, Nato Thompson, optou por reunir todos os vídeos numa sala de projeção — o artista optou por colocar junto a *paraSite* “duas fotografias com a história de Jorge Levingston e de Bill Stone” (ibid.), duas pessoas sem abrigo com quem colaborou. As características físicas desta exposição também permitiram a Rakowitz mostrar que “*paraSite* pode-se ajustar a qualquer situação”. Em vez de instalar uma ventoinha, o artista optou por criar um tubo de ligação excecionalmente longo até ao teto, a única entrada de ar existente no espaço de exposição. Esta adaptação do abrigo-protótipo ao espaço não comunica



apenas as histórias dos seus utilizadores, mas a potencialidade e versatilidade do seu conceito.

Apenas em 2012 foi introduzido no contexto expositivo o manual de instruções para a construção de *paraSites*. Isto ocorreu devido à impossibilidade de Michael Rakowitz deslocar-se a Saint Louis, no âmbito da exposição “Camp Out: Finding Home in an Unstable World” com curadoria de Marilu Knode e Dana Turkovic, no Laumeier Sculpture Park, de colaborar com elementos da comunidade de sem-abrigo local e de construir um protótipo. Deste modo, o artista criou um manual de instruções para ser distribuído pelos visitantes da exposição e publicado em *Whats up*, uma revista local de apoio a sem-abrigo, juntamente com um texto sobre a exposição. Rakowitz autorizou ainda a construção de um abrigo-protótipo que foi instalado nos jardins durante o período da exposição (correspondência entre Ponte e Turkovic 2014).



Fig. 62 *paraSite* na exposição "Safe — Design Takes on Risk", 2005, MoMA, Nova Iorque. © MoMA.



Fig. 63 *paraSite* na exposição "Born Out of Necessity", 2012, MoMA, Nova Iorque. © MoMA.



Fig. 64 *paraSITE* na exposição “The Interventionists — Art in the Social Sphere”, 2004, MassMocA, North Adams.

Segundo o artista, “a distribuição das instruções e a disseminação das ferramentas e materiais necessários para a construção dos abrigos pela comunidade que mais precisa deles, representa uma segunda vida deste projeto” e é paralela à via principal que tem seguido nos últimos 17 anos, a de colaborar na construção de *paraSites* com pessoas sem-abrigo de acordo com as suas necessidades. Segundo o artista, “esta ideia das instruções nasceu ainda durante o período MIT” (Rakowitz em entrevista a Ponte 2014).

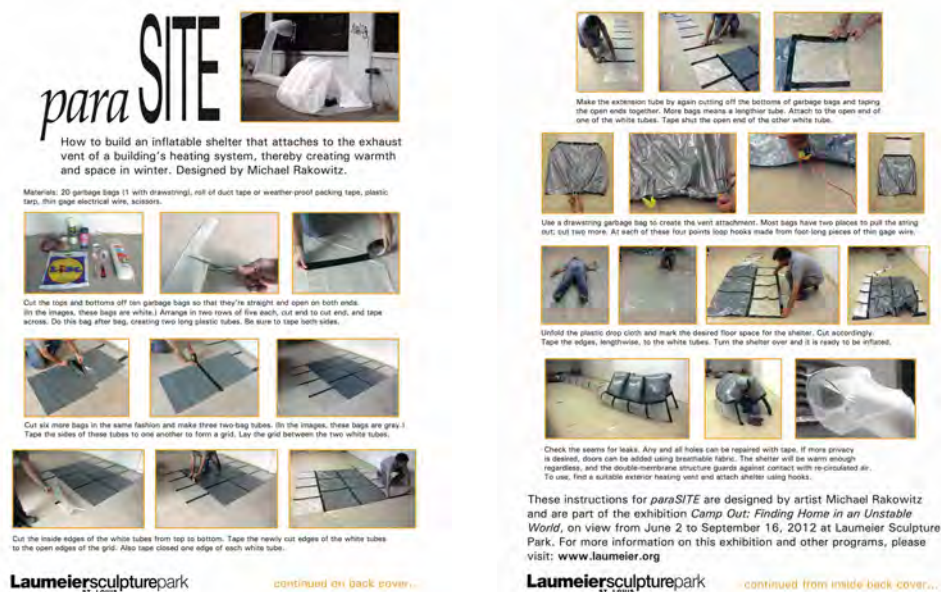


Fig. 65 Instruções para a construção de *paraSites* na revista *Whats Up* no âmbito da exposição “Camp Out: Finding Home in an Unstable World”, 2012, Laumeier Sculpture Park, St. Luis, EUA.

As abordagens desenvolvidas para recontextualizar *paraSite* têm providenciado um contexto específico e desenhado um quadro conceptual de referência relativo a cada situação expositiva. A sua presença no âmbito das muitas exposições temporárias que tem integrado têm também sido justificadas de formas diferentes. Quando questionado sobre se tinha um ponto de vista quanto à instalação de *paraSite* numa exposição mais permanente — a propósito da aquisição do abrigo-usado de Bill Stone pelo SMART Museum of Art — Rakowitz referiu que acrescentaria dois elementos à composição do objeto museal de *paraSite* na exposição “Beyond Green: Toward Sustainable Art”, com curadoria de Stephanie Smith, uma grelha de ventilação e o manual de instruções (Rakowitz em entrevista a Ponte 2014).

O abrigo-usado, tal como um objeto etnográfico — que Pais de Brito (2010) define como o conjunto alargado de artefactos que “reunidos no âmbito do seu contexto de uso são clarificados através de registos vivos daqueles a quem estão relacionados” (2010, 11) — representa uma etnografia urbana cujo facto de ser um objeto usado faz com que seja apreendido como um “vestígio”, e assim de forma distinta de uma escultura ou de uma instalação convencional. Enquanto objeto museal, o abrigo-usado relembra o espectador da “distância performativa” da situação tangível que gera, dando visibilidade à situação que *paraSite* trata e ao contexto para o qual foi originalmente concebido.

Em “Beyond Green...” *paraSite* constituiu-se por quatro fotografias pequenas, a reprodução de dois esboços do artista e um vídeo — elementos que registam as inúmeras implementações que o projeto tem tido e que “contam a história dos seus ocupantes e dos abrigos que me foram permitidos documentar” (Rakowitz em entrevista a Ponte 2014) — e o *paraSite Kit*, constituído por uma prateleira sobre a qual foram colocados materiais e ferramentas para a sua construção, como sacos de plástico, fita cola e tesoura, “mostrando como são simples de fazer” (ibid.). Rakowitz instalaria ainda uma grelha de ventilação, que retirou de um prédio em vias de demolição em Brooklyn, Nova Iorque, porque considera que “é mais

simples ligar o abrigo a algo para o qual foi construído” (ibid.) do que, por exemplo, a uma ventoinha, e distribuiria também o manual de instruções em revistas de Chicago dirigidas a pessoas sem-abrigo.

Da entrevista a Michael Rakowitz, ressaltou que, regra geral, é o artista quem tem vindo a definir as várias versões museais de *paraSite*.<sup>68</sup> Contudo não sem algumas contradições. Por um lado, refere que lhe agrada ver *paraSite* em “boa vizinhança”, sobretudo em relação a obras de artistas que admira, como Krzysztof Wodiczko, Jenny Holzer (n.1950), Shigeru Ban (n.1957), Samuel Mockbee (1944-2001), Antfarm (c.f.1968), entre outros (Rakowitz em entrevista a Ponte 2014). Por outro lado, indica que sempre que possível opta por apresentar *paraSite* “dando a menor atenção possível ao seu entorno” porque considera que “a parede branca continua a ser uma solução neutra bastante boa para qualquer tipo de obra de arte” (ibid.).



Fig. 66 *paraSite* de Bill Stone na exposição “Beyond Green: Toward Sustainable Art”, 2006, Smart Museum of Art. © The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago.

---

<sup>68</sup> Esta entrevista, anexada à tese (consultar **anexo g**), permite compreender o que o artista entende ser o conceito de *paraSite* e aquilo que o define em contexto museal.

Quando questionado sobre as opções que menos lhe agradaram em relação à exposição de *paraSite*, Rakowitz refere que aconteceram em exposições em que considera ter havido “um discurso curadorial fraco” (ibid.) ou “estratégias de exposição muito teatrais” (ibid.) como indica ter ocorrido na exposição “Climate Capsules — Means of Surviving Disaster”, com curadoria de Friedrich von Borries, realizada no Museum für Kunst und Gewerbe, em Hamburgo, entre 28 de maio e 12 de setembro 2009. O artista refere que valoriza mais a instalação de *paraSite* quando este é apresentado como um “facto”, como ocorreu em “Beyond Green...” e em “The Interventionists...” (ibid.).

A exposição de Arte Contemporânea hoje em dia lida com aspetos efêmeros e imateriais, que ampliam o leque de dispositivos expositivos desenvolvidos no passado. O design e a mediação de exposições, atualmente sujeitos também a várias transformações, têm vindo a introduzir e a acolher novos valores na exposição de arte, como o uso de tecnologia, de elementos relativos à comunicação, como os áudio-guias e outros dispositivos interativos para melhor elucidar os visitantes sobre a natureza das obras em exposição. Apesar destes elementos serem, por vezes, considerados como intrusivos pela presença excessiva da mediação e do *marketing* no contexto museal (Schjeldahl 2003; R. Smith 2003), certas propostas curatoriais oferecem a possibilidade de interagir com os objetos expostos.<sup>69</sup>

Em 2002, *paraSite* participou na exposição “Utopia Now! (and Then)” com curadoria de Marina McDougall, realizada no Sonoma County Museum, Santa Rosa, entre 14 fevereiro e 13 maio que convidava os visitantes a entrar dentro do

---

<sup>69</sup> Em 2014, o MoMA realizou a exposição “Lygia Clark — The Abandonment of Art 1948-1988” com curadoria de Luis Pérez-Oramas, Connie Butler, Geaninne Gutiérrez-Guimarães e Beatriz Rabelo Olivetti, onde foram criadas réplicas dos objetos “Bichos”, “Borrachas”, “Máscaras” e “Redes” para serem manuseados e vestidos pelos visitantes. Estes objetos foram destruídos no final da exposição. Também a exposição “Eyes Closed/Eyes Open: Recent Acquisition in Drawings at the MoMA”, com curadoria de Christian Rattemeyer e Ingrid Langston, em 2013, dedicada ao artista Franz Erhard Walther (n.1939), tinha monitores treinados em datas selecionadas a assistir os visitantes na interação com o trabalho do artista.

objeto em exposição. Sobre o que considerava ter sido adicionado à experiência do visitante quando o abrigo-usado pôde ser experimentado em contexto museal, Rakowitz referiu não ter conhecimento de tal situação, indicando que se isso aconteceu, “foi completamente contra os termos do seu empréstimo” (Rakowitz em entrevista a Ponte 2014). Dado o espanto do artista, e a minha própria surpresa pelo seu desconhecimento desta situação, procurei compreender o que se teria passado. Para além do óbvio mal entendido entre o artista e a curadora, podemos considerar que, do ponto de vista da curadoria, se procurou privilegiar a interação deste objeto porque a mesma faz parte da sua dimensão funcional. Segundo Marina McDougall, esse foi o principal desafio que colocou aos visitantes da exposição, ao indicar que podiam experimentar *paraSite* e “testa-lo para uma sesta” (Templeton 2002). De facto é uma desafio para qualquer visitante tocar num objeto museal, porque é muito mais comum não se poder mexer em nada em salas de exposição. Tocar num *paraSite* é algo raro, poder entrar representa uma verdadeira provocação.

McDougall observa que diante de *paraSite* “algumas pessoas vão ser tentadas a entrar, mas devem estar advertidas de que foi usado” (Templeton 2002); será que entrar neste “vestígio” ajudará o visitante a compreender como a Arte Contemporânea reflete sobre o problema social de pessoas sem-abrigo ou apenas contribui para mais uma experiência de entretenimento cultural? *paraSite* foi criado para ser utilizado por pessoas que estão em urgente necessidade de abrigo, em desvantagem face às pessoas que visitam museus. Entrar dentro de um *paraSite*, que representa um vestígio de um abrigo de uma pessoa, é como entrar na casa de alguém sem ser convidado. Por um lado, realça as discrepâncias existentes entre os que têm e não têm casa, como o artista pretende; por outro, sem qualquer necessidade imediata do seu uso, sugere uma experiência teatral cuja função discursiva é sobretudo retórica e até paternalista. Será que é preciso entrar num *paraSite* para compreender o que este representa?

A curadoria neste caso revolve entre duas dimensões. Por um lado, temos a impressão de que a curadora explora a “experiência” museal para espectacularizar relações desequilibradas e paradoxais de uma forma retórica. Uma iniciativa por parte da curadora que é contra as indicações do artista, que não permite que o objeto seja sujeito ao manuseamento, e que produz uma situação “interativa” que evoca inconsequentemente uma forma de habitar. Por outro, tendo em conta a ideia de Hans Ulrich Obrist (2013), de que a curadoria deve seguir a produção artística e as intenções dos seus autores, houve nesta abordagem curatorial negligência no que diz respeito ao seu enquadramento museal do ponto de vista do seu criador, porque a possibilidade de se poder entrar no *paraSite*, tornou-o ainda mais vulnerável à sua incompreensão.



PostModern Living: Museum executive director Natasha Boas tries out Michael Rakowitz's ParaSITE.

## Future Shock

### Utopian visions visit the Sonoma County Museum

Fig. 67 Excerto da notícia "Future Shock" (2002) no *metroactive* com Natacha Boas fotografada no interior do *paraSite* de Bill Stone.

Manuel J. Borja-Villel (2010) sente que algumas das limitações dos museus decorrem de estes não terem em conta o papel da instituição na sociedade a que pertencem o que, no seu ver, pode facilmente produzir resultados opostos aos que se esperam: em vez de transformar, reforça o *status quo* (Borja-Villel 2010). No caso particular de *paraSite*, as intenções da curadora Marina McDougall em

demonstrar que existem segmentos de Arte Contemporânea onde convivem várias dimensões conceptuais para além da dimensão estética, sem considerar devidamente a dimensão simbólica do objeto, pode ser uma das razões que produz este tipo de ambiguidades em contexto museal. Porque o artista refere que o principal propósito destes abrigos foi o de criar uma estratégia de sobrevivência simbólica para realçar a complexidade entre pessoas sem abrigo e pessoas com casa: *paraSite* é um tipo de intervenção urbana criada para aumentar a consciência pública sobre condições de vida contemporâneas complexas. Vários colaboradores de Rakowitz, de facto, consideram os seus abrigos como “dispositivos de protesto” (McDougall 2001, 24–25). Creio, contudo, que experimentar este *paraSite* em particular ou um *paraSite* protótipo não é a mesma coisa. O primeiro só pode ser objeto de interação se em presença dos seus autores e o segundo apenas como uma estratégia de contextualização, informando os visitantes da natureza tangível de certos segmentos de Arte Contemporânea.

Um dos aspetos mais ricos das versões museais de *paraSite* é constituído pelas inúmeras possibilidades de diálogo que o conceito desta obra permite estabelecer não só com as questões relativas à representação museal, como também com a representação de aspetos sociais que normalmente se focam nos outros e não em si, e com aspetos relativos a linhagens na História de Arte que, como indica Carolyn Christov-Bakargiev,<sup>70</sup> têm o conceito de tenda como fio condutor para tratar um tipo de declaração sobre deslocamento e nomadismo (Rakowitz 2008). Assim, a exposição do objeto-abrigo contribui para manter *paraSite* em diálogo com a teoria de arte e não apenas com a teoria da arquitetura ou do design (ibid.).

Também Stephanie Smith (2005), curadora da exposição “Beyond Green...” valoriza o diálogo que este tipo de obras permite em exposição porque “prolonga a

---

<sup>70</sup> A curadora lembra que ao longo do século XX, vários artistas se apropriaram da forma e do conceito “tenda”, como Carla Accardi (1924-2014) e Mario Merz (1925-2003) ligados à Arte Povera (Rakowitz 2003).



noção de *site-specific* e de *land art* para locais das metrópoles” e porque “tanto o seu conceito como a sua versão material podem ser ajustadas e adaptadas a outros espaços e circunstâncias” (Smith 2005, 6). Nesta exposição interessou a Smith reunir práticas artísticas que desenvolvem uma abordagem conceptual, que a curadora considera representarem a “florescência de práticas artísticas que dialogam com os princípios do design sustentável” (2005, 4) e que se enquadram num tipo de prática “crítica e reflexiva gerada nos anos de 1990 que aproximou a Arte do Design” (ibid.).

Tal como os restantes objetos incluídos nesta exposição, *paraSite* aparece mergulhado no discurso curatorial. Várias legendas instaladas junto ao seu conjunto museal esclareciam a função do projeto fora do contexto expositivo. Foram colocados textos de parede a contextualizar os vários núcleos expositivos, impressos no material Homasote™ (uma placa de fibra produzida com 100% de desperdício), e a organização da itinerância da exposição levou a procurar soluções económicas e ecológicas (Smith 2005). A curadora utilizou a reciclagem como *modos operandi* na criação dos dispositivos de apresentação, de acordo com o conceito das obras de arte e o tema da exposição, também ele sustentável, adaptando as obras às condições físicas dos espaços de exposição e à sua embalagem e transporte durante a itinerância da exposição, poupando em material e energia (Bryan-Wilson 2006).

“Beyond Green...” foi uma exposição importante no percurso de Stephanie Smith porque lhe permitiu perceber que “podia ajudar a criar uma plataforma de trabalho dentro da instituição para este tipo de obras, de formas que podem ser profundamente significativas para os artistas e para o público” (Smith em entrevista a Ponte 2016): foi “muito emocionante descobrir que havia um apetite para o trabalho destes artistas, que estavam a explorar o formato expositivo e a apresentar em instituições de arte práticas artísticas que pertencem também a outros territórios” (ibid.).

#### 4.2.3 Iterações de *Victory Gardens 2007+*<sup>71</sup>

A “SECA Art Award Show” realizou-se no SFMOMA, entre 22 janeiro e 15 maio 2007, e integrou exposições individuais de cinco artistas nomeados para o prémio SECA — Amy Franceschini, Sarah Cain (n.1979), Kota Ezawa (n.1969), Mitzi Pederson (n.1976) e Leslie Shows (n.1977). Teve como curadoras Janet Bishop, curadora do núcleo de Pintura e de Escultura do SFMOMA e Tara McDowell, curadora independente, co-fundadora e editora da revista *The Exhibitionist* e colaboradora ocasional do SFMOMA.

Através de pesquisa foi possível perceber que o prémio SECA deseja implementar um modelo democrático de seleção de artistas, convidando uma série de especialistas — membros da SECA, profissionais, galeristas e investigadores locais — para o comité de nomeação dos artistas. Este comité tem como missão “distinguir artistas com um elevado nível de maturidade artística que até ao momento da sua recomendação para o prémio SECA não tenham tido um reconhecimento substancial” (Holz and Tran-Le 2008). Coube a Bishop e a McDowell rever os portfólios de cerca de 200 artistas e selecionar 30 que receberiam as suas visitas e as dos membros do comité de nomeação para a edição de 2006 deste prémio. Os nomeados, no qual se inclui Franceschini, foram eleitos como potenciais promessas artísticas locais que se “distinguem pela sua particular atitude em relação à Arte” (ibid.).

A exposição SECA juntou Pintura Abstrata e Pintura *Mix-media*, meios multimédia, Esculturas e obras em papel e o projeto de Franceschini mais difícil de enquadrar numa destas categoriais. Franceschini foi nomeada para o SECA pela

---

<sup>71</sup> *Victory Gardens 2007+* foi o estudo-caso que mais dificuldades trouxe para uma análise do seu processo de musealização. Não só devido à falta de informação e de documentação sobre o trabalho de Franceschini mas também devido à ausência significativa de documentação sobre esta exposição. A agravar esta situação, os intervenientes principais, a artista e as curadoras, poucas contribuições fizeram no sentido de colmatar as lacunas encontradas sobre o seu processo de musealização.

carreira desenvolvida até à data, pela “sua visão de futuro” e os seus “projetos ativistas conceptualmente informados” (SFMOMA 2006). Para além de apoiar a produção da exposição, o SFMOMA adquiriu um conjunto de objetos relativos a *Victory Gardens+*, mais precisamente, a *Bikebarrow*, o *Pogostick Shovel*, classificados na coleção do SFMOMA como esculturas, um exemplar da *San Francisco City Seed Library*, classificado como instalação e três *Planting Party Posters*, classificados como impressões.

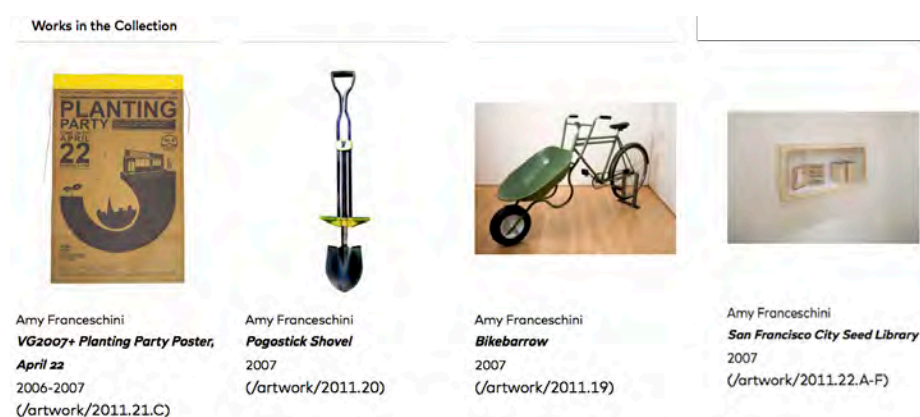


Fig. 68 *Victory Gardens 2007+* adquirido pela coleção do SFMOMA. © A. Franceschini e SFMOMA.

Como mencionei no capítulo 2, Franceschini entendeu este prémio como uma oportunidade para produzir trabalho novo.<sup>72</sup> A artista indica que foi encorajada por Janet Bishop a usar o museu de arte para expandir o projeto que iria ser realizado na cidade, contribuindo para “pensar nos vários significantes — adereços, propostas e elementos de propaganda” de *Victory Gardens 2007+* em contexto museal (correspondência entre Ponte e Franceschini 2014).

Este encorajamento de Janet Bishop pode ter sido determinante para Franceschini optar por estabelecer o carácter historicista da exposição de *Victory Gardens+* no SFMOMA. Nesta ocasião, a artista pretendeu claramente mostrar como o projeto

<sup>72</sup> A produção de *Victory Gardens 2007+* foi financiada pelo SFMOMA, The Fleishhacker Foundation e o coletivo, co-fundado por Franceschini, Futurefarmers (Franceschini 2008a, 14).

recupera um legado histórico e social significativo sobre a cidade de São Francisco, reduzindo, segundo Lucy Lippard (2008) a “amnesia cultural” (2008, 3) que, por vezes, o passado se vê remetido. Para Lippard *Victory Gardens+ A Plan for Subsidized Urban Gardens* “presta homenagem ao passado intervindo sobre o presente” (ibid.).

A exposição de *Victory Gardens 2007+* no SFMOMA foi instalada numa sala própria, tal como aconteceu com os restantes nomeados, e foi a sua primeira iteração museal e também o início da sua trajetória expositiva. Franceschini realiza o projeto e a sua exposição em simultâneo. A artista estabelece um quadro de análise entre os contextos político, social e económico do programa *Victory Gardens* durante a II Guerra Mundial e esses mesmos contextos na contemporaneidade. Nestes dois períodos, Franceschini constata que os EUA estavam em guerra. Em 1943 o programa *Victory Gardens* desenvolveu-se para colmatar a necessidade urgente de alimentos no país. Em 2007, Franceschini adaptou este programa de produção agrícola num projeto dirigido à educação alimentar e à criação de formas de subsistência mais informadas e autónomas da produção alimentar industrial.

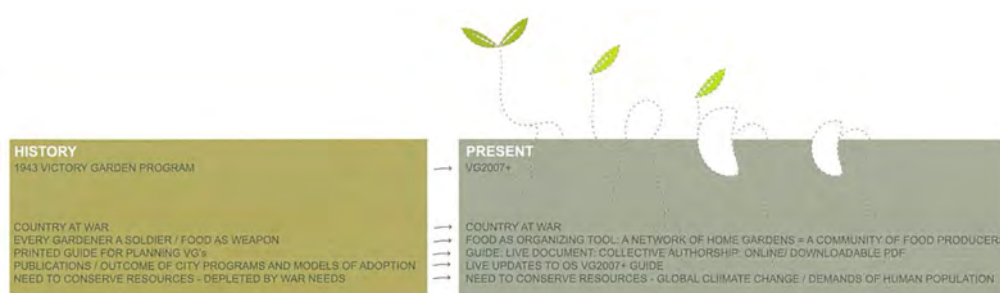


Fig. 69 Quadro comparativo de Amy Franceschini para estudar os contextos político, social e económico do programa agrícola *Victory Gardens* nos EUA, em 1943, e caracterizar esses mesmos contextos em 2007.

Os dispositivos de apresentação concebidos por Franceschini para esta exposição de *Victory Gardens 2007+* comunicam simultaneamente o ponto de vista “historiográfico” (R. Miller 2007) adoptado pela artista para estabelecer um elo histórico entre o passado e o presente, e manifestam uma abordagem expositiva

mais característica dos espaços de exposição do tipo “cubo branco” (ver capítulo 3).

A partir de uma análise à documentação visual encontrada, verifica-se que Franceschini considerou importante revelar aos visitantes desta exposição que o seu projeto inspirou-se significativamente no conceito do programa agrícola *Victory Gardens*. O título do seu projeto evoca-o, sem dúvida, mas a artista realça ainda mais esse aspeto integrando documentação secundária — elementos textuais e gráficos — em exposição que ajudam a revelar ligações entre o programa agrícola *Victory Gardens* para o território norte-americano durante a II Guerra Mundial e o seu projeto piloto *Victory Gardens 2007+* para a cidade de São Francisco. Esta documentação secundária é constituída por brochuras históricas, provavelmente cópias ou réplicas dos documentos originais produzidos durante a I e II Guerras Mundiais.

Em exposição, estes elementos estão colocados a par dos elementos textuais e gráficos criados pela artista, como o *Gardening Oath* impresso — o juramento que os colaboradores das hortas fizeram na festa da sementeira onde se comprometeram a preservar a filosofia do projeto. Por exemplo, a documentação histórica relacionada com a criação e implementação do programa agrícola *Victory Gardens* e a documentação produzida pela artista, no âmbito do projeto piloto *Victory Gardens 2007+*, foram reunidas em duas vitrines idênticas suspensas numa parede. A artista instalou ainda em duas paredes da exposição uma fotografia a preto e branco, da década de 1940, de parcelas de terra cultivadas em espaço urbanos na cidade de São Francisco e fotografias a cores que documentam várias etapas de concretização do *Victory Gardens 2007+*.



Fig. 70 *Victory Gardens 2007 +* na exposição "SECA Art Award", 2007, SFMOMA © A.Franceschini.

De facto, o tom documental criado na galeria do SFMOMA coexiste com um tipo de narrativa expositiva mais próxima do modelo “cubo branco”. Franceschini organiza o conjunto de objetos que criou e expõe-nos com uma carga simbólica mais próxima dos valores “auráticos” e “raros” frequentemente atribuídos a obras de Arte Moderna. Por exemplo, a *Bikebarrow* e o *Pogostick Shovel* foram instalados como peças únicas no espaço expositivo e nada na sua instalação expositiva comunicava aos visitantes que lhes podiam tocar.

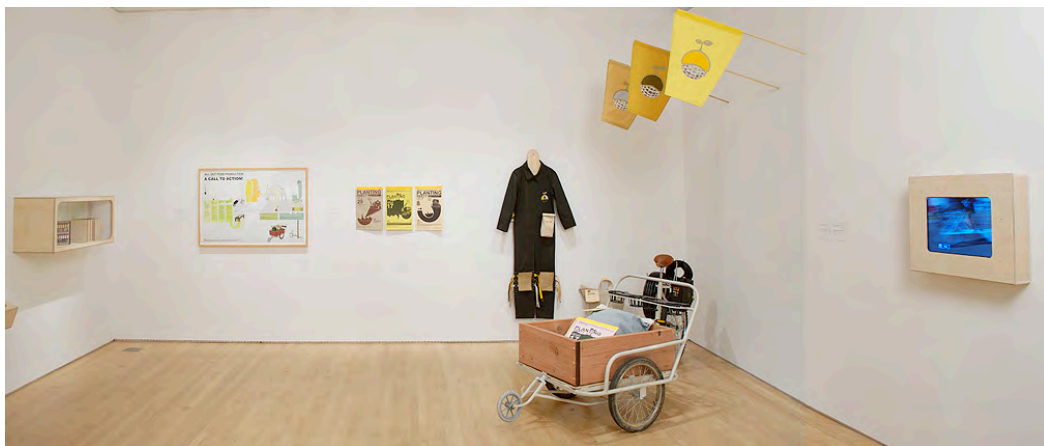


Fig. 71 *Victory Gardens 2007 +* na exposição "SECA Art Award", 2007, SFMOMA © A.Franceschini.

Na galeria estiveram em exposição: *San Francisco City Seed Library* (2007) uma caixa de vidro e madeira com sementes de várias áreas da cidade de São Francisco

(*Sunset District, Mission, NOPA, Hayes Valley e Duboce Triangle*) colocada numa parede; três cartazes colados à parede, cada um com as dimensões de 47.31 cm x 30.48 cm; três bandeiras pequenas *Seed Flags* (2007) em tecido e com sementes, colocadas em perpendicular à parede; um cartaz emoldurado, com as dimensões próximas de uma folha A1, com uma descrição gráfica do propósito e metodologia de *Victory Gardens 2007+*; um uniforme de jardineiro *Victory Gardens 2007+*; e um monitor com um vídeo, com a duração de 4'57", que sintetiza o projeto mostrando as várias etapas que o constituíram, desde a distribuição do "kit jardinagem", reabilitação da área a intervir, até à plantação das sementes. Estiveram também expostos o *Victory Gardens Trike* (2006), um atrelado dianteiro para bicicleta onde é transportado o "kit jardinagem" construído para facilitar a subida das colinas de São Francisco, a *Pogostick Shovel* (2006) — um híbrido entre uma vara e uma pá (feito de metal, madeira, tinta e plástico, com as dimensões de 91.44 cm x 30.48 cm x 10.16 cm) — e a *Bikebarrow* (2006) — um híbrido de bicicleta-carrinho de mão (feito de metal, borracha e tinta com as dimensões de 137.16 cm x 106.68 cm x 45.72 cm) —, ferramentas de jardinagem que podem ser atreladas a uma bicicleta e que foram criadas para ajudar a transportar terra, sementes, mangueiras, entre outros.

Estes objetos concebidos e reunidos por Franceschini são suficientes para estabelecer relações muito próximas e imediatas com o programa agrícola *Victory Gardens* original mas suficientemente "descoincidentes" para demonstrar que o projeto iniciado por Franceschini é simultaneamente independente deste. Para a artista o seu projeto pretende recuperar aspetos positivos da história, ajustando-os aos desafios da sociedade contemporânea.

Nos contactos que estabeleci com Amy Franceschini não foi possível esclarecer como é que a artista formou esta primeira iteração de *Victory Gardens 2007+* em contexto museal, nem como a artista prevê continuar a apresentá-lo no futuro. A partir da análise de documentação visual, constatou-se que em 2012 *Victory Gardens 2007+* foi exposto numa configuração museal distinta da sua primeira

apresentação museal. *Victory Gardens 2007+* aparece representado na exposição “Land, Use: Works by Amy Franceschini and Fernando García-Dory”, realizada no The David Brower Center, em Berkeley, entre 9 de fevereiro e 9 de maio 2012, sem a sua ligação histórica ao programa agrícola *Victory Gardens*. Para além dos três cartazes e do *Victory Gardens Trike*, a artista instalou uma única vitrine com documentação relativa apenas ao seu projeto: um exemplar da biblioteca de sementes, o juramento, várias saquetas de sementes e a diretiva executiva “Healthy and Sustainable Food for San Francisco” (2009) do Mayor Gavin Newsom da Câmara Municipal de São Francisco impressa.



Fig. 72 e Fig. 73 *Victory Gardens+* na exposição “Land, Use: Works by Amy Franceschini and Fernando García-Dory”, 2012, no The David Brower Center, Berkeley.

Fica por aclarar porque é que elementos relativos à documentação complementar que Franceschini cuidadosamente reuniu na exposição “SECA...” não foram também incluídos nesta exposição. Fica também por clarificar, por exemplo, porque não existe na coleção de arte do SFMOMA nenhum documento que ajude a estabelecer a ligação histórica do projeto *Victory Gardens 2007+* ao programa agrícola *Victory Gardens*. Fica também por esclarecer, em que termos e condições foram adquiridos os objetos — *Bikebarrow*, *Pogostick Shovel*, *San Francisco City Seed Library* e três *Planting Party Posters* — e como é que o SFMOMA considera que a sua aquisição para a coleção de arte representa este projeto de Franceschini. Apesar de classificados como esculturas, instalação e impressões não será mais recomendado considerar estes elementos como documentação que substitui a proposta artística em contexto museal?



A variabilidade entre as duas iterações expositivas que se conhecem desta obra demonstra que o conceito de *Victory Gardens 2007+* não está ainda claramente definido pela artista ou pelo museu de arte. A artista tanto estabelece uma situação expositiva que reconstrói as raízes históricas do seu projeto, como propõe uma situação expositiva focada apenas no seu programa piloto. O SFMOMA adquiriu 4 elementos que considerou representativos do projeto piloto de Franceschini mas fica por saber como é que o museu de arte e a artista consideram que *Bikebarrow*, o *Pogostick Shovel*, a *San Francisco City Seed Library* e os três *Planting Party Posters* representam *Victory Gardens 2007+* e como é que o museu prevê expo-los no futuro.

Segundo Glen Wharton (2013), é cada vez mais frequente encontrar no espaço expositivo e em coleções de arte sinais das obra de arte e não tanto obras de arte propriamente ditas, tal como acontece com *Victory Gardens 2007+*. Wharton explica que os desafios que determinadas práticas artísticas colocam à sua exposição, coleção e conservação obriga a que os artistas e os profissionais de museus desenvolvam estratégias de documentação que em casos mais extremos substituem as obras. Contudo Wharton adverte que a crescente importância que a documentação de arte começa a ter em contexto museal deve ser relativizada, porque como o autor indica “o propósito da conservação [ainda] é cuidar de obras de arte e não propriamente da sua documentação” (2013, 190).

O projeto *Victory Gardens 2007+* de Amy Franceschini levanta inúmeras questões quanto às relações que se estabelecem entre Arte Funcional e museus de arte. Com este projeto comprova-se como é urgente investigar, não só a exposição, como também a coleção de Arte Funcional, estudando os critérios que se têm vindo a estabelecer e a definir para a representação de Arte Funcional numa coleção de arte.

### 4.3 Síntese e Conclusões

A análise das trajetórias destas três obras, *The Homeless Vehicle*, *paraSite* e *Victory Gardens 2007+*, criadas no âmbito da Estética da Participação Social, demonstrou que a exposição deste tipo de obras coloca vários desafios. Apesar das exposições serem situações construídas culturalmente nada garante o controle de significados produzidos pela audiência sobre este tipo de propostas artísticas. Quando objetos relativos à Arte Funcional são expostos, não são só os valores do autor/produtor dos objetos que são exibidos, ou os valores e propósitos do curador que são apresentados, os valores da audiência, dos indivíduos que a compõem também estão em causa. Uma exposição pode ser vista como uma entidade complexa e dinâmica de cruzamentos de significados dependente das interrelações entre estes participantes. Não só obras relativas à Arte Funcional mas todas as obras de arte estão à mercê de verem os seus significados iniciais modificados quando introduzidas no contexto museal.

Na exposição de Arte Funcional, constatei que o artista intervêm quase sempre na determinação da apresentação da sua obra, intuindo as estratégias que está a utilizar e o significado que as mesmas podem ter quando associadas ao seu trabalho.

A primeira exposição de *The Homeless Vehicle* na Clocktower, em Nova Iorque, em 1988, demonstra o pioneirismo de Wodiczko em ajustar o seu inovador projeto a um contexto museal. Esta exposição caracterizou-se mais pela inédita articulação de dispositivos de apresentação relacionados com a exposição de Arquitetura e Urbanismo, do que propriamente com os métodos utilizados na exposição de obras de arte. Esta estratégia de exposição, também ela inovadora na altura, tem vindo a ser replicada por outros artistas em situações expositivas mais recentes.

Foi possível constatar, através deste estudo empírico, que tanto as trajetórias expositivas de *paraSite* como de *Victory Gardens 2007+* apresentam

contradições. Essas contradições, por um lado, devem-se às recentes transformações da atividade curatorial em contexto museal. Uma curadoria que se caracteriza por ser mais introspetiva e reflexiva, tendencialmente aliando-se à dimensão social das práticas artísticas que expõe, para assim problematizar o contexto museal, os seus tradicionais dispositivos de apresentação e a regulação dos valores culturais pelos museus; Por outro, devem-se ao maior envolvimento do artista na exposição do seu trabalho. Este cada vez mais colabora com o museu para ver o seu trabalho patrimonializado de acordo com os seus termos.

É preciso, no entanto, ter em conta que a exposição de obras do tipo da Arte Funcional, faz parte de um processo complexo de musealização onde, por vezes, os termos de exposição dos artistas são tão ou mais convencionais do que os termos dos curadores ou dos conservadores envolvidos nessa exposição. De facto o projeto de “desmodernização” do contexto museal que se assiste em algumas estruturas museais, é sobretudo reflexo de um desejo, todavia restrito de um grupo de curadores e de artistas envolvidos na problematização da função do museu e da Arte no mundo contemporâneo. Mas não é ainda um fenómeno que sucede na maior parte das instituições dedicadas à exposição de Arte Contemporânea.

Através destes três casos de estudo verifiquei que a Arte Funcional é mais frequentemente enquadrada em contextos museais através de estratégias curatoriais convencionais que procuram reconstituir o seu contexto original. Apenas em ocasiões mais específicas, porque mais experimentais, o discurso curatorial se transmite de formas mais refletidas, tornando mais visível a complexidade da exposição deste tipo de arte.

Por fim, a exposição de Arte Funcional é um fenómeno recente e em desenvolvimento que obriga a relativizar o(s) seu(s) significado(s) em contexto museal. Contudo a condição oscilante da exposição de Arte Funcional permite constatar que cada vez menos, a exposição é o resultado de uma perspetiva universal sobre a produção material de uma sociedade, e cada vez mais um

momento relativo a um processo de negociação, de intenções e de significados entre os termos dos artistas, dos curadores e de outros profissionais de museu envolvidos na exposição e coleção de arte.

## **Considerações Finais**

Este estudo incidiu sobre a análise do segmento de Arte Contemporânea relativo à Arte Funcional e a uma das etapas do seu processo de musealização — a sua exposição em museus de arte. Para recordar os aspetos que estão na base das considerações finais deste trabalho, convocam-se as principais ideias que estão na origem e no desenvolvimento deste estudo. Nesta secção estruturam-se os resultados globais do trabalho teórico e empírico e retomam-se as hipóteses. Numa primeira parte invoca-se o propósito da investigação, sumarizam-se os resultados e destacam-se alguns dos contributos que o estudo da exposição de Arte Funcional traz para a área de *Museum Studies*. Numa segunda parte examinam-se as limitações e dificuldades deste trabalho e antecipam-se possibilidades de investigação futura.

### *Sumário das Conclusões*

Importa agora verificar como se respondeu às questões iniciais, que outras questões surgiram entretanto e que perguntas se deixam por responder para trabalho futuro.

Reconhecendo que os museus de arte têm vindo a apresentar Arte Funcional com consequências ainda não suficientemente analisadas, a pesquisa começou por interrogar as transformações que as obras de Arte Funcional sofrem quando expostas num museu. Para responder a esta questão, cruzou-se informação recolhida sobre as propostas de Arte Funcional no contexto para o qual foram concebidas, com a sua exibição em diversas exposições em museus de arte e com entrevistas realizadas aos artistas e a curadores envolvidos na exposição deste segmento de arte.

Nos capítulos 1 e 2 caracterizou-se a designação de Arte Funcional e investigou-se em detalhe as propriedades distintivas das obras criadas nesse âmbito. A Arte Funcional que se analisou no capítulo 1 desenvolve-se na sequência de transformações culturais e políticas que vieram questionar visões do mundo prevalentes, e do desdobramento do conceito mais convencional de Arte Pública em propostas artísticas relacionadas com a noção de Estética da Participação Social, onde se inclui o segmento relativo à Arte Funcional. Para proporcionar uma visão sobre a origem e o desenvolvimento deste segmento, o capítulo 1 refletiu sobre as influências da extrema conceptualização das práticas artísticas ocorrida a partir de 1960, com a Arte Conceptual, sobre a redescoberta da diversidade cultural e dos fluxos sociais, e sobre a partilha dos valores humanistas tanto em Arte como em Design, três fenómenos que conduziram à “viragem social da arte”.

A partir deste estudo, que agrupou um conjunto de propostas artísticas sob a designação de Arte Funcional, identificaram-se e examinaram-se os três domínios — conceptual, social e funcional — que intervêm explicitamente na materialização deste tipo de obras. Constatou-se que o conceito aliado a uma obra de Arte Funcional está próximo do de um objeto de Design, pois materializa-se em objetos que pressupõem diversas configurações que vão aperfeiçoando a forma inicialmente proposta pelo artista. Por isso, as obras do tipo de Arte Funcional podem ser consideradas instáveis e distintas de obras de arte tradicionais porque o seu conceito permite sucessivos ajustes formais. As propostas relacionadas com a designação de Arte Funcional não se consolidam em objetos únicos e podem-se multiplicar na sequência dos melhoramentos realizados pelos artistas em colaboração, por exemplo, com potenciais utilizadores, entre a ligação da sua função e as necessidades que pretendem colmatar.

No capítulo 2, circunscreveu-se a análise empírica a três casos de estudo, *The Homeless Vehicle* (1988) de Krzysztof Wodiczko, *paraSite* (1998-) de Michael Rakowitz e *Victory Gardens 2007+* de Amy Franceschini. Cada uma destas propostas informa a designação de Arte Funcional: foram criadas para serem

postas a funcionar por indivíduos específicos em circunstâncias frequentemente idiossincráticas, o que torna a sua criação e realização uma experiência singular. São propostas que para além do mais têm uma trajetória expositiva significativa, o que também permitiu estabelecer uma situação comparativa estimulante entre diferentes processos de musealização de Arte Contemporânea.

No capítulo 3, refletiu-se sobre o processo de musealização de Arte Contemporânea para melhor compreender a complexidade da etapa deste processo relativo à exposição de Arte Funcional. Uma revisão dos códigos de exposição museal que é possível pela exposição de Arte Funcional acompanha os recentes desafios que a atividade curatorial tem diante de si, e que está implicada numa reflexão mais global sobre o papel atual do museu de arte na sociedade. Foram tratados alguns aspetos que interrelacionam estes assuntos com o fim de tornar a complexidade destas questões mais inteligível. Uma das questões de partida — Que desafios a Arte Funcional coloca à atividade curatorial em contexto museal? — foi respondida com a constatação de que duas fortes dinâmicas animam atualmente os museus de arte: por um lado, assiste-se por parte de algumas instituições a uma disponibilidade em integrar no seu espaço expositivo e no seu capital cultural projetos que representam tendências artísticas com menor representação no sistema da Arte Contemporânea; por outro, assiste-se a uma preocupação dos museus em trabalhar e investigar as suas coleções de forma dinâmica, o que tem dado origem ao desenvolvimento de exposições inovadoras experimentais. Alguns museus de arte têm vindo a alterar a sua atividade de modo a privilegiar a organização de exposições que combinam uma variedade de meios e de objetos que desafiam os *canones* tradicionais, desenvolvendo estratégias de exposição, conservação, de investigação e de mediação que contextualizam histórica e culturalmente os conceitos e objetos que se propõem a apresentar.

Os museus de arte têm vindo a transformar a sua atividade museal de acordo com as exigências das práticas artísticas contemporâneas mas o contrário também acontece, isto é, as práticas artísticas contemporâneas, como as relativas à

designação de Arte Funcional, também têm vindo a ser beneficiadas pela recente atividade museal. A etapa do processo de musealização que diz respeito à exposição de objetos ocupa-se de estratégias relativas à sua recontextualização tendo em conta as características do contexto museal em que estes participam. A exposição é um dispositivo social e simbólico que define, organiza e comunica ideias. É uma etapa dinâmica e flutuante, que gera valores e significados que variam consoante o seu contexto. Têm-se realizado algumas exposições que, em vez de simplesmente confirmarem valores estéticos e reiterarem princípios de legitimação de Arte, representam momentos de grande inventividade e reflexão.

Para determinados curadores o prolongamento das práticas artísticas com características conceptuais, como no caso da Arte Funcional, para o espaço museal possibilita mostrar como a exposição é um canal de comunicação condicionado por fatores interdependentes que, como o “Triângulo das Bermudas”, fazem desaparecer e reaparecer objetos consoante as circunstâncias do seu contexto museal. Apesar da aleatoriedade que esta situação pode expressar, há mecanismos culturais e intelectuais que se põem em prática diante da situação expositiva desde a fundação dos museus de arte, mecanismos esses que procuram soluções para a comunicação dos valores que se desejam partilhar.

Constatou-se que o conceito de obra de Arte Funcional é instável, porque permite alguma indefinição e conseqüentemente variabilidade, e que por isso está mais sujeito ao estabelecimento de diferentes versões museais. Assim, formulou-se uma questão mais específica: como se define o objeto museal relativo à Arte Funcional?

O cruzamento de dados reunidos permite-me afirmar que a Arte Funcional quando introduzida em contexto museal resulta num objeto museal instável. Examinando a atividade curatorial que colabora na exposição de práticas relativas à Estética da Participação Social em museus de arte, verificou-se que obras de Arte Funcional estão sujeitas a uma transformação determinada por representações culturais que



contribuem para influenciar a percepção do público sobre este tipo de obras, a exposição em que se encontram e o museu que as exhibe.

Verificou-se que, em geral, o contexto museal atual continua refém do domínio estético e dos valores artísticos mais convencionais como autenticidade, originalidade, singularidade ou unidade. Esta hegemonia da estetização sobre os outros domínios pelos quais as obras de arte também são definidas, como os domínios simbólico, político ou social, provoca equívocos e dificulta a exposição de Arte Funcional, onde os valores estéticos não prevalecem. Considerou-se que a exposição de Arte Funcional não está estabilizada e que o seu objeto museal reflete sobretudo a negociação de significados — por vezes contraditórios — a que o conceito da obra foi sujeito quando integrado num contexto expositivo.

Essas contradições, por um lado, devem-se às recentes mudanças da atividade curatorial em contexto museal. Uma curadoria que mais frequentemente se alia à dimensão social das práticas artísticas que expõe, problematizando a regulação dos valores culturais pelos museus e os seus tradicionais dispositivos de apresentação. Por outro lado, devem-se ao maior envolvimento do artista na exposição do seu trabalho. Este cada vez mais colabora com o museu para ver o seu trabalho patrimonializado de acordo com os seus termos. Apesar disso, à procura de responder a outra das questões inicialmente colocadas — Que inter-relações se estabelecem entre Arte Funcional e o seu objeto museal? — verificou-se que se têm realizado alterações pontuais às práticas instituídas, cada vez mais atentas e reflexivas quanto às necessidades de contextualização da Arte Funcional em exposição.

No capítulo 4, a pergunta acima enunciada foi respondida a partir da análise aos dados empíricos recolhidos ao longo da investigação. Através de um estudo minucioso das fotografias que documentam as exposições, foram analisadas exposições de coleções de arte em que se encontram objetos museais relativos à Arte Funcional, como também várias exposições temporárias que integraram os

três casos de estudo. Constatou-se que as exposições que integram este tipo de práticas artísticas normalmente privilegiam a contextualização dos objetos em exposição. Verificou-se igualmente que as estratégias curatoriais são desenvolvidas por equipas que envolvem artistas, curadores e um conjunto diversificado de colaboradores ativos durante a produção das obras e da sua exposição.

Como conclusão, o trabalho aponta que a exposição de Arte Funcional tem contribuído para o processo de “desmodernização” do contexto museal, reforçando a convicção dos seus defensores para a sua urgente disseminação. A exposição de Arte Funcional frequentemente perturba o normal funcionamento de uma instituição museal exigindo que a atividade dos profissionais de museus seja mais refletida. A sua condição oscilante tem contribuído para mostrar que a exposição, é cada vez menos o resultado de uma perspetiva universal sobre a produção material de uma sociedade, e cada vez mais um momento relativo a uma operação de articulação entre intenções e significados, entre os termos dos artistas, dos curadores e de outros profissionais de museu envolvidos na sua exposição e coleção. Finalmente, constatou-se que a exposição de Arte Funcional, por não estar estabilizada, é uma etapa do processo de musealização com características experimentais, onde o significado da proposta de Arte Funcional é produto de uma negociação de valores sociais, culturais, estéticos, políticos e económicos entre o artista, o conceito da exposição em questão e o enquadramento museal em que ocorre.

### *Contributos da Investigação*

Os contributos deste trabalho de investigação são de vários tipos.

- Caracterizou-se uma tipologia recente de Arte Pública, integrada no âmbito da Estética da Participação Social e designada por Arte Funcional, que se destaca das variantes mais comuns destas práticas artísticas por estar

próxima do Design e se materializar em objetos que convocam à participação nos seus contextos de criação.

- Foi estabelecido um enquadramento sobre a problemática da musealização de Arte Contemporânea, analisando algumas das questões que as obras de Arte Funcional colocam quando em exposição em museus de arte.
- Ficou demonstrado que a normalização das estratégias de exposição de arte continua a promover considerações de natureza prevalentemente estética, inibindo o estabelecimento de outras estratégias expositivas que permitem aproximar o espetador de uma mais produtiva experiência das práticas artísticas contemporâneas.
- O trabalho contribuiu para alargar a problemática da exposição de Arte Funcional ao domínio da prática artística e da curadoria. Examinou e refletiu como as obras de Arte Funcional exigem um envolvimento pouco comum entre artistas, curadores e profissionais de museus. Este exercício teórico não esgota o tema e deve ser encarado como uma ferramenta de trabalho para outros projetos futuros.

Dado que as obras de Arte Funcional não são simplesmente depositadas em museus mas atravessam todo um processo cultural que as leva para o mundo fechado dos objetos, deixam de servir o propósito para o qual foram inicialmente concebidas e passam a importar pelo seu valor iminentemente museal. Ao realçar este aspeto, esta investigação permitiu enfatizar como a exposição de Arte Funcional exige que os vários indivíduos que intervêm nesse processo comuniquem entre si e simultaneamente reflitam sobre as circunstâncias e os motivos que levam este tipo de obras a serem integradas em coleções e museus de arte. Obras do tipo das de Arte Funcional necessitam de um trabalho exigente de articulação entre as intenções do artista, os propósitos dos curadores e as responsabilidades dos profissionais de museus. Só assim se conseguirá garantir a integridade conceptual e física do conceito da obra de Arte Funcional em exposição

e aproximar o visitante do museu de uma mais fecunda experiência e compreensão do segmento de Arte Contemporânea que tem diante de si.

### *Limitações e Dificuldades da Investigação*

Esta investigação deve ser tomada como um estudo parcial do objeto em pesquisa como já foi referido. A Arte Funcional é representativa de uma atividade artística que está em transformação e que assumirá rapidamente novas configurações gerando, por sua vez, novos desafios ao processo da sua musealização e não apenas à etapa relativa à sua exposição.

Disto isto, é fundamental mencionar que a proximidade temporal desta investigação com a do objeto em estudo foi uma dificuldade deste trabalho. Por exemplo, ainda não tinham passado 25 anos sobre a criação de *The Homeless Vehicle* e só tinham passado quatro anos sobre a criação de *Victory Gardens 2007+* quando se deu início a este trabalho de pesquisa. Contudo, a opção de estudar este segmento de Arte, tão recente e em decurso, foi refletida e levada a cabo sobretudo pela urgência em encontrar soluções aos desafios que coloca aos artistas e aos profissionais de museus de arte, pessoas determinantes no processo da patrimonialização de obras de arte.

A proximidade temporal com o objeto em estudo traduziu-se noutros tipos de dificuldades: Primeiro, quanto mais próximas estão as exposições do presente menos material científico e reflexivo existe produzido (veja-se o exemplo de *Assemble* apresentado no capítulo 3). Segundo, porque a investigação da história das exposições de arte é uma especialização no domínio *Museum Studies* recente, ainda há muitos materiais dispersos e por avaliar em arquivos institucionais e pessoais, dos artistas, curadores e outras pessoas envolvidas.

Um exemplo: quando Lucy Steeds, editora da publicação *Making Art Global* (Part 2) (2013) dedicada ao estudo da exposição “Magiciens de la Terre”, deu uma conferência na FBAUP, em novembro de 2015, aproveitei a ocasião para lhe perguntar se tinha tido acesso a documentação visual que incluía a disposição do *The Homeless Vehicle* nesse evento, para além da imagem que circulava na *internet*. Steeds, surpreendida, referiu que durante a sua pesquisa na Bibliothèque Kandinsky, que detém os arquivos de “Magiciens...”, não se tinha deparado com nenhuma imagem desta obra em exposição. Enviei a Steeds a imagem que tinha encontrado do *The Homeless Vehicle* (e que acompanha esta tese) e a historiadora confirmou-me que a desconhecia. Referiu-me que um dos possíveis motivos para não ter tido conhecimento desta imagem se deve ao facto de esta ter sido captada por outro artista, também ele participante da exposição, e de poder estar arquivada sob a sua categoria. Este episódio só é significativo porque manifesta a frustração que ambas sentimos ao darmos-nos conta da dificuldade em aceder a informação que permita elaborar análises seguras e razoáveis sobre os acontecimentos em estudo. Esta imagem foi entretanto publicada no catálogo da exposição “Magiciens de la Terre 1989-2014: Retour sur une Exposition Légendaire” (2014). A ausência de documentação foi assim uma dificuldade encontrada para uma apreensão dos factos, das decisões e das escolhas tomadas pelos diversos intervenientes no complexo processo de exposição de obras de Arte Funcional, o que implicou deixar em aberto algumas questões para futuras formulações e aprofundamento.

Uma outra dificuldade sentida ao longo desta investigação diz respeito ao tipo de documentação visual disponível relativa a estas obras, quer no seu contexto de criação, quer nas exposições em estudo. As relações, elações e reflexões realizadas neste trabalho sobre as obras e as exposições basearam-se nestes registos, de fontes primárias e de documentação disponível nos arquivos dos museus e em arquivos pessoais. Algumas fotografias não permitem compreender a densidade e complexidade da realidade em estudo.

Um outro constrangimento prende-se com a questão da terminologia. Inicialmente pensei em adotar o termo “Estética Operacional” para referir práticas artísticas que produzem objetos de arte que incidem sobre os domínios conceptual, social e funcional sem saber ao certo com que questões iria deparar-me. Acabei por escolher o termo “Arte Funcional” por ter constatado que apesar de este estar impregnado na História de Arte, não se encontra a uso no estudo e atividades ligados às áreas da Exposição, Conservação e Coleção de Arte. A combinação entre “arte” e “função” exprime à partida um problema filosófico interessante no âmbito de uma análise às práticas artísticas contemporâneas mas também no âmbito de uma análise à sua musealização.

Por fim, uma outra limitação está relacionada com a revisão teórica desta investigação que incide sobretudo sobre a produção bibliográfica anglo-americana. Apesar de terem sido incluídos autores franceses e alemães nos debates mais alargados às questões recentes da Arte Contemporânea, a familiaridade com o universo anglo-americano conduziu-me sobretudo para um estudo aprofundado das discussões que sobrevoam essa realidade. Constatei que a Arte Funcional tem uma maior expressão nos EUA porque o seu desenvolvimento acompanha a reflexão que aí se tem processado sobre práticas de Arte e Design, que estão na interseção destas duas áreas do conhecimento, relação esta que é indissociável do processo de industrialização desencadeado pela Revolução Industrial, e por isso, também é compreensível que a sua problematização se dê em países onde esta primeiro ocorreu.

### *Investigação Futura*

Esta investigação analisou apenas uma das etapas do complexo processo de musealização de Arte Funcional — a exposição. Ficam por tratar outras etapas, a coleção, adocumetação, a conservação, a mediação, igualmente urgentes e importantes deste processo, das quais destaco:

- **Colecionar** Arte Funcional, tal como as instalações e a *performance*, obriga a determinar o que o colecionador vai adquirir. É preciso estudar como têm sido estabelecidos os critérios que intervêm no processo de aquisição e constituição de obras de Arte Funcional em coleções de arte. Esclarecer, entre outros aspetos, questões relativas à reinstalação da obra de Arte Funcional, questões relativas à sua constituição propriamente dita, isto é, quais são exatamente os objetos e documentos que a materializam. Por todos ou só por alguns? Que tipo de documentação secundária, como fotografias, desenhos e vídeos, deve acompanhar a sua aquisição? Que novas áreas e categorias terão os museus de arte de criar para colecionar Arte Funcional?
- **Documentar** e **Arquivar** Arte Funcional deve ser considerado um projeto de investigação fundamental para a área de *Museum Studies*, porque registos visuais serão sempre uma fonte de investigação imprescindível para o estudo da exposição de Arte Funcional. As intenções da obra e o conceito do artista só podem ser claramente identificados na situação para qual a obra de Arte Funcional foi concebida e uma compreensão dos vários contextos expositivos em que a mesma aparece tem de ser acompanhado por registos visuais ricos, densos e abrangentes que documentem a complexidade de ambos os eventos. É preciso ter em conta que a documentação visual poderá servir vários fins. Servirá para documentar as obras e as exposições propriamente ditas, provavelmente será partilhada entre instituições para facilitar a sua reinstalação, e nalgumas situações poderá vir a ser apresentada publicamente em exposição. Devem ser investigados e criados métodos *standards* de documentação e arquivo, que estrategicamente registem obras de Arte Funcional nos seus contextos de criação e nos seus contextos de exposição, de forma a possibilitar tomar decisões nas etapas do colecionismo e conservação mais de acordo com a natureza da Arte Funcional.

- **Conservar** obras de Arte Funcional obriga a que os profissionais de museu desenvolvam mecanismos de conservação preventiva. Considerando que um dos maiores desafios que se coloca a esta disciplina é garantir a longevidade de objetos produzidos em materiais inéditos que têm em mãos, não só em exposições permanentes mas também em depósito, como podem os conservadores adaptar o seu domínio profissional aos desafios práticos de conservação que o conceito de Arte Funcional coloca? Quais os métodos e os cuidados a desenvolver especificamente para as obras de Arte Funcional? Como definir as condições ambientais mais adequadas à manutenção a longo prazo da sua estabilidade material? E se a exposição de uma determinada obra de Arte Funcional possibilitar utilização e manipulação de objetos em exposição, como prevenir os efeitos dessas ações?
- Explorar o processo de **mediação** dos museus especificamente em relação à Arte Funcional é também outra área de estudo importante. Como é que a exposição de obras de Arte Funcional está a transformar a cultura de mediação em museus de arte? Como comunicar aos visitantes dos museus de arte que uma exposição de Arte Contemporânea pode ser um espaço de mediação experimental cheio de relatividade e parcialidades e não apenas um espaço para contemplar obras de arte? Como é que as várias estratégias de mediação recentemente desenvolvidas sublinham a necessidade de encarar a cultura material, incluindo as práticas artísticas contemporâneas, sob múltiplos pontos de vista?
- Por fim, **investigar** a patrimonialização de Arte Funcional através de perspetivas culturais cruzadas entre as representações museais deste tipo de obras de arte e de objetos de design é um campo de trabalho que se encontra num estado embrionário. Entrelaçar os processos de musealização deste tipo de obras de arte com o ainda mais recente processo de musealização de objetos de design, sobretudo em Portugal, poderá contribuir para uma compreensão da gestão da complexidade dos seu(s) significado(s) da realidade, fragmentada e parcial pelas quais se constituem os museus no presente e para o futuro.



## Referências Bibliográficas

### Artigos

- Albitron**, Ann. 2000. "There but for the Grace Of... Temporary Shelters." *Sculpture Magazine*: 75.
- Alpers**, Svetlana. 1991. "The Museum as a Way of Seeing." In *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Display*, edited by Ivan Karp and Steven Levine, 25–33. Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Becker**, Carol. 2012. "Democratizing Urbanization and the Search for a New Civic Imagination." In *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, 66–71. New York: Cambridge, Mass.; London: Creative Time; MIT Press.
- Belting**, Hans. 2003. "Work of Art or History of Art?" In *Art History After Modernism*, Chicago, 148–161. London: The University of Chicago Press.
- Bird**, John, and Michael Newman. 1999. "Introduction." In *Rewriting Conceptual Art*. London: Reaktion Books.
- Birnbaum**, Daniel. 2011. "Round-Table Discussion." In *Defining Contemporary Art: 25 Years in 200 Pivotal Artworks*, 456–65. London; New York: Phaidon Press.
- Bishop**, Claire. ed. 2006b. "Introduction: Viewers as Producers." In *Participation*, 10–17. London: Cambridge, Mass: The MIT Press.
- . 2012a. "Participation and Spectacle: Where Are We Now?" In *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, edited by Nato Thompson, 34–45. New York; Cambridge, Mass.; London: The MIT Press.
- . 2006a. "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents." *Artforum International*, February: 178–183.
- . 2004. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October*, no. 110: 51–80.
- . 2012c. "Digital Divide: Contemporary Art and New Media." *Artforum International*, September: 435–442.
- Bohm**, David. 2004. "On the Relationships of Science and Art." In *On Creativity*, 2 edition, 33–49. London; New York: Routledge.
- Borja-Villel**, Manuel J. 2010. "The Museum Questioned." In *Relational Objects: MACBA Collection*, edited by Jorge Ribalta, 19–39. Barcelona: MACBA.
- Bourriaud**, Nicolas. 1992. "Il Faut Construire l'Hacienda." In *Il Faut Construire l'Hacienda*, 9–14. Tours: Centre de Création Contemporaine de Tours.
- Branham**, Joan R. 1994. "Sacrality and Aura in the Museum: Mute Objects and Articulate Space." *The Journal of the Walters Art Gallery* 52/53: 33–47.
- Brugerolle**, Marie de. 2010. "O Objecto Depois Da Acção: Fetiche, Relíquia, Lixo? Em Relação à Transmissão de Imaterialidade." In *A Arte Efêmera e a Conservação. Paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos*, 27–47. Lisboa: IHA- FCSH/UNL.
- Buchloh**, Benjamin. 1989. "The Whole Earth Show. An Interview with Jean-Hubert Martin." *Art in America*, May: 150–158 and 211–213.
- . 1990. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." *October* 55: 105–43.

- Burdek**, Bernhard E. 2005. "Design and History." In *Design: The History, Theory and Practice of Product Design*, 17–70. Basel; Boston: Birkhäuser Architecture.
- Buren**, Daniel. 1993. "Function of the Museum." In *Theories of Contemporary Art*, edited by Richard Hertz, 189–92. New Jersey: Pearson Education.
- Burt**, M.R. 2001. "Homelessness: United States." Edited by Neil J. Smelser and Baltes, Paul B. *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 6895–6899. Oxford: Elsevier Science Ltd.
- Buskirk**, Martha. 2012. "Mobil Art Services." In *Creative Enterprise: Contemporary Art Between Museum and Marketplace*, 263–328. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Publishing.
- Cardoso**, Joana Amaral. 2014. "Responda Rapidamente: O Que lhe Dizem as suas Calças, a Primeira Arma Impressa em 3D ou as Pestanas de Katy Perry?" *Público*, 9 julho, sec. Cultura, 29-30.
- Carrier**, David. 2006. "Museum Skeptics." In *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, 51–73. Durham: Duke University Press Books.
- Choi**, Esther. 2015. "Sociable Realism." *Artforum International*, November: 133–134.
- Cruz**, Maria Teresa. 2014. "Arte & Design. Design & Estética Ou Os Caminhos Da Razão Técnica." In *Design et AL.*, edited by Emílio Távora Vilar, 119–34. Alfragide: D.Quixote.
- Cruzeiro**, Cristina Pratas. 2015. "Arte Pública e Política." *Convocarte*.
- Davis**, Mike. 2008. "Home-Front Ecology. What Our Grandparents Can Teach us About Saving the World." In *Victory Gardens 2007+*, 36–47. San Francisco: Gallery 16.
- Deutsche**, Rosalyn. 1988. "Uneven Development: Public Art in New York City." *October* 47: 3–52.
- Esche**, Charles. 1998. "Curating and Collaborating: A Schottish Account." In *Stopping the Process?: Contemporary Views on Art and Exhibitions*, edited by Mika Hannula, 248–56. Helsinki: Nordic Institute for Contemporary Art.
- . 2005a. "Temporariness, Possibility and Institutional Change." In *In the Place of Public Sphere?*, 122–39. Berlin: B\_Books.
- . 2005b. "Temporariness, Possibility and Institutional Change." In *In the Place of the Public Sphere?*, edited by Simon Sheikh, 122–39. Berlin: B\_Books.
- . 2008. *Art and Social Change: A Critical Reader*, edited by Will Bradley. London: New York: Tate Publishing.
- . 2011. "A Instituição Artística Desviante." In *Performing the Institutional*, 30–38. Lisboa: Kunsthalle Lissabon.
- Flynt**, Harry. 1963. "Essay: Concept Art." In *An Anthology of Chance Operations*, edited by La Monte Young, s/p. New York: La Monte Young & Jackson Mac Low.
- Franceschini**, Amy. 2008. "Inspiration." In *Amy Franceschini Victory Gardens 2007+*, 14–17. San Francisco: Gallery 16.
- Fraser**, Nancy. 1990. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." *Social Text*, no. 25/26: 56–80.
- Geismar**, Haidy. 2015. "The Art of Antropology: Questioning Contemporary Art in Ethnographic Display." In *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, edited by Andrea Witcomb and Kylie Message, 183–210. London: John Wiley & Sons, Ltd.

- Gienger**, Jerri Sue, Terri Kwiatek, and SECA Cochair. 2007. "Acknowledgments." In *2006 SECA Art Award*, s/p. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
- Goodman**, Nelson. 1988. "When Is Art?" In *Ways of Worldmaking*, 57–70. Indianapolis and Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Grasskamp**, Walter. 2011. "The White Wall - On the Prehistory of the 'White Cube.'" *Cutaring Critique*, no. 78 (September): s/n.
- Halbreich**, Kathy. 1988. "Stretching the Terrain: Sketching Twenty Years of Public Art." In *Going Public: A Field Guide to Developments in Art in Public Places*, 9–12. Amherst, MA: Arts Extension Service.
- Hantelmann**, Dorothea von. 2011. "The Curatorial Paradigm." *The Exhibitionist*, no. 4: 6–12.
- Hebdige**, Dick. 1992. "The Machine Is Unheimlich: Wodiczko's Homeless Vehicle Project." In *Public Address: Krzysztof Wodiczko*, 54–73. Minneapolis: Walker Art Center.
- Heller**, Fran. 1999. "'Temporary Shelters' Exhibit Spotlights the Homeless." *Cleveland Jewish News*, November 26: 57–58.
- Holz**, Dayna, and Peggy Tran-Le. 2008. "Finding Aid to the Society for the Encouragement of Contemporary Art (SECA) Records, 1960–1981." SFMOMA.
- Jones**, Peter. 1992. "Museums and The Meanings of Their Contents." *New Literary History* 23 (4): 911–21.
- Krauss**, Rosalind E. 2002. "Sculpture in the Expanded Field." In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, edited by Hal Foster, 31–42. New York: The New Press.
- Kwon**, Miwon. 1997. "One Place after Another: Notes on Site Specificity." *October* 80: 85–110.
- Lippard**, Lucy. 2008. "Gardens as Victories." In *Amy Franceschini. Victory Gardens 2007 +*, 3–5. S. Francisco: Gallery 16.
- Loureiro**, Maria Lucia. 2012. "Musealisation Processes in the Realm of Art." In *The Thing About Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation*, edited by Sandra Dudley, Amy Jane Barnes, Jennifer Binnie, Julia Petrov and Jennifer Walklate, 69–78. London: Routledge.
- Macdonald**, Sharon, and Paul Basu. 2006. "Introduction: Experiments in Exhibition, Ethnography, Art and Science." In *Exhibition Experiments*, edited by Susan Macdonald and Paul Basu, 1–24. London: Blackwell.
- Margolin**, Victor. 1997. "Inventing the Artist-Constructor: Rodchenko 1922–1927." In *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946*, 81–122. Chicago: University of Chicago Press.
- Marincola**, Paula. 2007. "Introduction: Practice Makes Perfect." In *What Makes a Great Exhibition?*, 9–13. Philadelphia, PA : Chicago, IL: Reaktion Books.
- McEvilley**, Thomas. 1985. "I Think Therefore I Art." *Artforum International*. 23, n°10, Summer, 74–84.
- . 1988. "What Makes Something Art?" In *ART/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, 200–203. New York: The Center for African Art.
- Miles**, Malcolm. 1997. "The Monument." In *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, 58–83. London; New York: Routledge.
- Morgan**, Robert C. 1996. "A Methodology for American Conceptualism." In *Art into Ideas*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Mouffe**, Chantall. 2013. "Institutions as Sites of Agonistic Intervention." In *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, edited by Pascal Gielen, 63–76. Amsterdam: Valiz.
- Newman**, Michael. 1999a. "After Conceptual Art: Joe Scanlan's Nesting Bookcases, Duchamp, Design and the Impossibility of Disappearing." In *Rewriting Conceptual Art*, 206–22. London: Reaktion Books.
- Obrist**, Hans Ulrich. 2013. "Curating in the Twenty-First Century." In *Thinking Process, Visual Forms of Knowledge Production*, edited by Mara Ambrožic and Angela Vettese, 182–93. Berlin: Sternberg Press.
- O'Doherty**, Brian. 2000. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.
- O'Neill**, Paul. 2010. "The Curatorial Turn: From Practice to Discourse." In *The Biennial Reader*, edited by Elena Filipovic, 240–59. Osfildern: Hatje Cantz.
- Osborne**, Peter. 2013. "Art Beyond Aesthetics." In *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, 37–70. London; New York: Verso.
- Osten**, Marion von. 2005. "A Question of Attitude. Changing Methods, Shifting Discourses, Producing Publics, Organizing Exhibitions." In *In the Place of the Public Sphere?*, 142–66. Berlin: B\_Books.
- Pais de Brito**, Joaquim. 2010. "The Ephemeral and the Search for Perennially." In *Ephemeral Art and Conservation. The Paradigm of Contemporary Art and the Ethnographic Objects*, edited by Rita Macedo and Raquel Henriques da Silva, 11–25. Lisboa: IHA- FCSH/UNL.
- Petherbridge**, Deanna. 1988. "Making Space — Artworks Beyond the Gallery." *Art Monthly*, nº115, April, 27–29.
- Phillips**, Patricia C. 1988. "Out of Order: The Public Art Machine?" *Artforum International*. 27, nº4, December, 92–96.
- . 2003. "Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko." *Art Journal*, 62: 31–47.
- Pietromarchi**, Bartolomeo, ed. 2005. "The (Un)Common Place. Art, Public Space and Urban Aesthetics N Europe." In *The (Un)common Place: Art, Public Space and Urban Aesthetics in Europe*, 8–17. Barcelona: Actar.
- Pingen**, René. 2005. "Summary." In *Dat Museum Is Een Mijnheer. De Geschiedenis van Het Van Abbemuseum 1936-2003*, 557–67. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum.
- Ponte**, João Pedro da. 2006. "Estudos de Caso Em Educação Matemática." *Bolema*, no. 25: 105–32.
- Ponte**, Sofia. 2015a. "Arte (Pública) Contemporânea Em Espaços Museológicos." In *Processos de Musealização. Um Seminário de Investigação Internacional. Atas Do Seminário*, edited by Alice Semedo, Sandra Senra, and Teresa Azevedo, s/p. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Preziosi**, Donald. 2006. "Art History and Museology: Rendering the Visible Legible." In *A Companion to Museum Studies*, edited by Susan Macdonald, 50–63. London: Blackwell.
- Providência**, Francisco, and Fátima Pombo. 2011. "Breve Contributo Para uma Estética do Design: Objectos-Metáfora." edited by José Bártolo. *Revista de Comunicação e Linguagens: Design*.
- Rice**, Danielle. 2003. "Museums: Theory, Practice and Illusion." In *Wiley: Art and Its Publics: Museum Studies at the Millennium*, 77–95. London: Wiley-Blackwell.

- Rogoff**, Irit. 2004. "Looking Away: Participations in Visual Culture." In *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, edited by Gavin Butt, 117–34. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Rubin**, William, ed. 1984. "Primitivism" in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, in *Two Volumes*. New York: Boston: The Museum of Modern Art.
- Schwartz-Clauss**, Mathias. 2002. "A Mobilidade No Mobiliário Moderno." In *Living in Motion. Design and Architecture for Flexible Dwelling*, 12–33. Weil am Rhein: Vitra Design Mus.
- Schwarzer**, Mitchell. 1996. "The Design Prototype as Artistic Boundary: The Debate on History and Industry in Central European Applied Arts Museums 1860-1900." In *Design History: An Anthology*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Schwendener**, Martha. 2009. "Notes on Function." In *Return to Function*, edited by Jane Simon, Madison, Wis. : New York: Madison Museum of Contemporary Art.
- Shane**, Graham. 1994. "Street Performance; The Homeless Vehicle Project." *Journal of Architectural Education* 43 (4): 37–42.
- Sheikh**, Simon, ed. 2005. "In the Place of the Public Sphere? An Introduction." In *In the Place of the Public Sphere?*, edited by Simon Sheikh, 6–19. Oe + B\_books : Critical Readers in Visual Cultures 5. Berlin: B\_Books.
- . 2015. "Towards the Exhibition as Research." In *Curating Research*, edited by Paul O'Neill, 32–46. Amsterdam; London: Open Editions/de Appel.
- Sherman**, Daniel J. 1994. "Quatremère/Benjamin/Marx: Art Museums, Aura and Commodity Fetishism." In *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sholette**, Gregory. 2004. "Interventionism – and the Historical Uncanny. Or Can There Be a Revolutionary Art without the Revolution?" In *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, 23–28. MASS MoCA.
- Simon**, Jane. 2009. "A Return to Function." In *Return to Function*, 15–42. Madison, Wis. : New York: Madison Museum of Contemporary Art.
- Smith**, Neil. 1992. "Contours of a Spatialized Politics: Homeless Vehicles and the Production of Geographical Scale." *Social Text*, no. 33: 54–81.
- Smith**, Stephanie. 2005. "Introduction." In *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*, 6–10. Chicago: Smart Museum of Art.
- Steeds**, Lucy. 2013. "'Magiciens de La Terre' and the Development of Transnational Project-Based Curating." In *Making Art Global*, 24–92. London: Afterall Books.
- Szylak**, Aneta. 2013. "Curating Context." In *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, 215–23. London: Bloomsbury.
- Turowski**, Andrzej. 1992. "Wodiczko and Poland in the 1970s." In *Public Address: Krzysztof Wodiczko*, 26–41. Minneapolis: Walker Art Center.
- Vilar**, Emílio. 2014. "Gestão da Imagem: o Design como Recurso Estratégico." In *Design et Al.: Dez Perspetivas Contemporâneas*, 33–52. Alfragide: D.Quixote.
- Wharton**, Glenn. 2006. "The Challenges of Conserving Contemporary Art." In *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, edited by Bruce Altshuler, 164–78. Princeton: Princeton University Press.

- Wharton**, Glenn, and Harvey Molotch. 2009. "The Challenge of Installation Art." In *Conservation: Principles, Dilemmas, and Uncomfortable Truths*, 210–22. London: Elvsevier.
- Wintersgill**, Donald. 1996. "Heritage." In *The Dictionary of Art*, edited by Jane Turner, 14:451–53. New York: Grove.
- Wodiczko**, Krzysztof, and David Lurie. 1988. "The Homeless Vehicle Project." *October* 47: 53–67.
- . 2014. "Krzysztof Wodiczko." In *Magiciens de La Terre Retour Sur Une Exposition Légendaire*, edited by Annie Cohen-Solal, 214–217. Paris: Centre du Pompidou.

## Documentos e Referências Eletrônicas

- Afonso Santos**, Rui. 1999. "Design / Arte — Arte / Design." *Experimenta Design*. consultado no dia 20 novembro 2012. URL: <http://www.experimentadesign.pt/1999/p/c/txt/ruiafonsosantos.html>.
- Allenchey**, Allex. 2013. "What Is Functional Art? (Or, Why Is That Switchblade on a Pedestal?)." *Artspace.com*. consultado no dia 25 fevereiro 2014. URL: [http://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art\\_market/functional\\_art-51024](http://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/functional_art-51024)
- Aksamija**, Azra. 2010. "Nomadic Mosque." *Azra Aksamija*. consultado no dia 2 abril 2013. URL: <http://www.azraaksamija.net/nomadic-mosque/>.
- Art Museum**. s/d. "Filmoteka Muzeum Krzysztof Wodiczko." consultado no dia 13 maio 2014. URL: *Muzeum Sztuki Nowoczesnej W Warszawie*. <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/wodiczko-krzysztof-homeless-vehicle-project>.
- Assemble**. 2015. "Info." *Assemble Studio*. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: [http://assemblestudio.co.uk/?page\\_id=48](http://assemblestudio.co.uk/?page_id=48).
- Bailey**, Stephanie. 2012. "The Fear of Failure: On Politics and Non-Politics in the 7th Berlin Biennale and dOCUMENTA (13)." *Notes on Metamodernism*. July 24. consultado no dia 12 março 2016. URL: <http://www.metamodernism.com/2012/07/24/the-fear-of-failure-on-politics-and-non-politics-in-the-7th-berlin-biennale-and-documenta-13/>.
- Baltimore Museum of Art**. s/d. "The Baltimore Museum of Art - Collection." consultado no dia 21 junho 2015. URL: <http://collection.artbma.org/emuseum/start?t:state:flow=b135bccd-204b-46c2-9418-7eda7f3c3e87>.
- . 2012. "Baltimore Museum of Art's Newly Renovated Contemporary Wing Reopens November 18, 2012." Baltimore Museum of Art. consultado no dia 21 junho 2015. URL: [https://artbma.org/documents/press/RELEASE-MAContemporaryWing\\_Update11\\_1.pdf](https://artbma.org/documents/press/RELEASE-MAContemporaryWing_Update11_1.pdf).
- Bártolo**, José. 2009. "O Designer Como Produtor." *Artecapital*, April 13. consultado no dia 11 abril 2012. URL: <http://www.artecapital.net/perspetiva-90-jose-manuel-bartolo-o-designer-como-produtor>.
- Birchall**, Michael G. 2015. "Socially Engaged Art in the 1990s and Beyond." *OnCurating - Sculpture Revisited*, no. 25(May). consultado no dia 30 janeiro 2014. URL: <http://www.on-curating.org/index.php/issue-25-reader/socially-engaged-art-in-the-1990s-and-beyond.html#.V8CW02XIxFI>.
- Blauvelt**, Andrew. 2008. "Towards Relational Design." *Design Observer*, November 3. consultado no dia 11 abril 2012. URL: [http://art.yale.edu/file\\_columns/0000/0076/blauvelt.pdf](http://art.yale.edu/file_columns/0000/0076/blauvelt.pdf).

- Blume**, Eugen, and René Block. 2015. "Joseph Beuys: Richtkrafte, 1974." *Der Neue Berliner Kunstverein (N.b.k.)*. consultado no dia 4 agosto 2016. URL: [http://www.nbk.org/en/diskurs/\\_richtkraefte.html](http://www.nbk.org/en/diskurs/_richtkraefte.html).
- bmoreart**. 2012. "BMA New Acquisitions Series Part 4 / Rirkrit Tiravanija." *Bmore <art>*. November 16. consultado no dia 14 abril 2015. URL: <http://www.bmoreart.com/2012/11/bma-new-acquisitions-series-part-4-rirkrit-tiravanija.html>.
- Borrelli**, Christopher. 2012. "The Complicated Art of Michael Rakowitz." *Chicago Tribune*, September 3, sec. A&E. consultado no dia 23 outubro 2013. URL: [http://articles.chicagotribune.com/2012-03-09/entertainment/ct-ae-...chael-rakowitz-20120308\\_1\\_art-project-smart-museum-conceptual-art](http://articles.chicagotribune.com/2012-03-09/entertainment/ct-ae-...chael-rakowitz-20120308_1_art-project-smart-museum-conceptual-art).
- Bruguera**, Tania. 2012. "Reflexions on Arte Útil (Useful Art)." *Taniabruquera.com*. November. consultado no dia 26 novembro 2013. URL: <http://www.taniabruquera.com/cms/592-0-Reflexions+on+Arte+til+Useful+Art.htm>.
- Bryan-Wilson**, Julia. 2006. "Beyond Green." *Frieze Magazine*, May. consultado no dia 23 agosto 2014. URL: [http://www.frieze.com/issue/review/beyond\\_green/](http://www.frieze.com/issue/review/beyond_green/).
- Buchholz**, Larissa, and Ulf Wuggenig. 2002. "Cultural Globalisation Between Myth and Reality." *Art E Fact - Strategies of Resistance*. consultado no dia 12 janeiro 2012. URL: [http://artefact.mi2.hr/\\_a04/lang\\_en/theory\\_buchholz\\_en.htm](http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm).
- Center for Curatorial Studies**, Bard College. 2014. "Charles Esche to Receive 2014 Audrey Irmas Award for Curatorial Excellence." *E-Flux*. consultado no dia 16 julho 2016. URL: <http://www.e-flux.com/announcements/charles-esche-to-receive-2014-audrey-irmas-award-for-curatorial-excellence/>.
- Chang**, Monel. 2010. "Rakowitz Constructs Pratical Art." *The Williams Record*, March 11. consultado no dia 30 janeiro 2014. URL: <http://williamsrecord.com/2010/11/03/rakowitz-constructs-practical-art/>.
- Chiantore**, Oscar, and Antonio Rava. 2012. *Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research*. Los Angeles: Getty Conservation Institute. consultado no dia 2 dezembro 2015. URL: <http://shop.getty.edu/products/conserving-contemporary-art-978-1606061046>.
- Costas**, Eduardo. 1969. "Eduardo Costas Manifesto on Useful Art." *Immigrant Movement*. consultado no dia 26 novembro 2013. URL: <http://immigrant-movement.us/wordpress/2011/04/eduardo-costas-manifesto-on-useful-art-1969/>.
- Danto**, Arthur. 1964. "The Artworld." *The Journal of Philosophy* 61 (19): 571–84. consultado no dia 17 janeiro 2016. URL: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>.
- Davis**, Ben. 2013. "A Critique of Social Practice Art." July. consultado no dia 26 julho 2012. URL: <http://isreview.org/issue/90/critique-social-practice-art>.
- Desorgues**, Juliette, and Lucy Bayley. 2016. "Art into Society – Society into Art." *ICA*. consultado no dia 4 agosto 2016. URL: <https://www.ica.org.uk/whats-on/art-society-society-art>.
- Dobson**, Kelly. s/d. "Machine Therapy." *Kelly Dobson - Monster*. consultado no dia 20 abril 2012. URL: <http://web.media.mit.edu/~monster/>.
- Doherty**, Claire. 2006. "New Institutionalism and the Exhibition as Situation." In *Protections Reader*, 1–10. Graz: Kunsthau Graz. consultado no dia 4 março 2012. URL: [http://www.situations.org.uk/media/files/New\\_Institutionalism.pdf](http://www.situations.org.uk/media/files/New_Institutionalism.pdf).

- Donadio**, Rachel. 2014. "89plus Project Focuses on Artists Under 25." *The New York Times*, August 6. consultado no dia 12 março 2016. URL: <http://www.nytimes.com/2014/08/07/arts/design/89-plus-project-focuses-on-technology-obsessed-artists.html>.
- Earle**, Ethan. 2012. "A Brief History of Occupy Wall Street." *Rosa Luxemburg Stiftung*. consultado no dia 12 março 2016. URL: [http://www.rosalux-nyc.org/wp-content/files\\_mf/earle\\_history\\_occupy.pdf](http://www.rosalux-nyc.org/wp-content/files_mf/earle_history_occupy.pdf).
- Farrington**, Kate. 2013. "The Failure of Aesthetics in the Occupy Movement, Seen through the Lens of the 7th Berlin Biennale." *Artcore Journal*. January 24. consultado no dia 12 março 2016. URL: <https://artcorejournal.net/2013/01/23/the-failure-of-aesthetics-in-the-occupy-movement-seen-through-the-lens-of-the-7th-berlin-biennale-by-kate-farrington/>.
- Fletcher**, Annie. 2014. Director Charles Esche talking about Museum of Arte Útil. consultado no dia 13 março 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Lr9j7MhPXuU>.
- Flintham**, Matthew. 2012. "The Military-Pastoral Complex: Contemporary Representations of Militarism in the Landscape." *Tate*. May 11. consultado no dia 12 janeiro 2015. URL: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/military-pastoral-complex-contemporary-representations-militarism>.
- Franceschini**, Amy. 2010. "Artist Statement." *Green Museum*. consultado no dia 6 fevereiro 2013. URL: [http://greenmuseum.org/content/artist\\_content/ct\\_id-269\\_\\_artist\\_id-134.html](http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-269__artist_id-134.html).
- Gana ThinkTank**. s/d. "About Us." *Ghana ThinkTank*. consultado no dia 20 julho 2015. URL: <http://www.ghanathinktank.org/about/>.
- . s/d. "Morocco." *Ghana ThinkTank*. consultado no dia 20 julho 2015. URL: <http://www.ghanathinktank.org/current-projects-2/2015/10/2/morocco>.
- Groys**, Boris. 2014. "On Art Ativism." *E-Flux*, s/p. consultado no dia 31 julho 2014. URL: <http://www.e-flux.com/journal/on-art-ativism/>.
- ICOM**. 2009 "Exhibition." Key Concepts of Museology, 34-38. consultado no dia 17 março 2013. URL: [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Key\\_Concepts\\_of\\_Museology/Museologie\\_Anglais\\_BD.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Anglais_BD.pdf).
- ICOM**. 2013. "ICOM Code of Ethics for Museums." consultado no dia 16 julho 2016. URL: [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Codes/code\\_ethics2013\\_eng.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_eng.pdf).
- ICOM Portugal**. s/d. "ICOM Portugal." *Icom-Portugal*. consultado no dia 16 julho 2016. URL: <http://icom-portugal.org/pagina,123,123.aspx>.
- Jeffrey**, Moira. 2015. "Art Review: Turner Prize 2015, Glasgow." *The Scotsman*, August 10. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: <http://www.scotsman.com/lifestyle/culture/art/art-review-turner-prize-2015-glasgow-1-3912191>.
- Kaplan**, Isaac. 2015. "The Most Relevant Art Today Is Taking Place Outside the Art World." *Artsy*. December 20. consultado no dia 16 agosto 2015. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-the-most-relevant-art-today-is-taking-place-outside-the-art-world>.
- Kennedy**, Randy. 2013. "Outside the Citadel, Social Practice Art Is Intended to Nurture." *The New York Times*, March 20. consultado no dia 16 agosto 2015. URL: <http://www.nytimes.com/2013/03/24/arts/design/outside-the-citadel-social-practice-art-is-intended-to-nurture.html>.



- Kester**, Grant. 1995. "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art." *Afterimage*, 22, January. consultado no dia 11 novembro 2013. URL: [https://slought.org/media/files/grantkester\\_aestheticsevangelists.pdf](https://slought.org/media/files/grantkester_aestheticsevangelists.pdf)
- . s/d. "About | FIELD: A Journal of Socially-Engaged Art Criticism." *Field Journal*. consultado no dia 9 julho 2016. URL: <http://field-journal.com/about>.
- Ko**, Hanae. 2012. "The Sweet and Bitter Road Michael Rakowitz." *Art Asia Pacific*, June. consultado no dia 23 outubro 2013. URL: <http://artasiapacific.com/Magazine/78/TheSweetAndBitterRoadMichaelRakowitz>.
- Lange**, Christy. 2012. "7th Berlin Biennale." *Frieze.com*. January 6. consultado no dia 12 março 2016. URL: <https://frieze.com/article/7th-berlin-biennale>.
- Larsen**, Lars Bang. 2000. "Social Aesthetics. 11 Examples to Begin With, In the Light of Parallel History." *Afterall*, no. 1: s/p. consultado no dia 26 julho 2012. URL: <http://www.afterall.org/journal/issue.1/social.aesthetics.11.examples.begin.light.parallel>.
- Lawrence**, Alexa. 2015. "Design Collective Assemble Wins 2015 Turner Prize." *Architectural Digest*, August 12. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: <http://www.architecturaldigest.com/story/assemble-wins-turner-prize-2015>.
- Lister**, David. 2015. "Assemble Wins Turner Prize 2015: Room to Improve... But This Is a Radical Statement." *The Independent*, July 12. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/asse...15-room-to-improve-but-this-is-a-radical-statement-a6764186.html>.
- Lupton**, Ellen. 1998. "The Designer as Producer." *Eluption*. consultado no dia 11 abril 2012. URL: <http://elupton.com/2010/10/the-designer-as-producer/>.
- Madoff**, Steven Henry. 2012. "Armed, but Not Dangerous: The Berlin Biennale's 'Forget Fear' Exhibition Is Fearfully Forgettable." *Artinfo.com*, May 7. consultado no dia 12 março 2016. URL: <http://origin-www.artinfo.com/news/story/811253/armed-but-not-dangerous-the-berlin-biennales-forget-fear-exhibition-is-fearfully-forgettable>.
- Miller**, Jason. 2016. "Activism vs. Antagonism: Socially Engaged Art from Bourriaud to Bishop and Beyond | FIELD." *Field Journal*. Winter. consultado no dia 9 julho 2016. URL: <http://field-journal.com/issue-3/activism-vs-antagonism-socially-engaged-art-from-bourriaud-to-bishop-and-beyond>.
- Miller**, Phil. 2016. "Turner Prize Show Attracts a Record 75,000 Visits to Glasgow's Tramway." *Herald Scotland*. January 29. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: [http://www.heraldscotland.com/news/14238845.Turner\\_Prize\\_show\\_attracts\\_a\\_record\\_75\\_000\\_visits\\_to\\_Glasgow\\_s\\_Tramway/](http://www.heraldscotland.com/news/14238845.Turner_Prize_show_attracts_a_record_75_000_visits_to_Glasgow_s_Tramway/).
- Miller**, Rose. 2007. "Amy Franceschini's Victory Gardening at SFMOMA." *WorldChanging San Francisco*. January 29. consultado no dia 6 fevereiro 2013. URL: <http://www.worldchanging.com/local/sanfrancisco/archives/005947.html>.
- Miranda**, Carolina A. 2014. "How the Art of Social Practice Is Changing the World, One Row House at a Time." *Artnews.com*. April 7. consultado no dia 18 julho 2014. URL: <http://www.artnews.com/2014/04/07/art-of-social-practice-is-changing-the-world-one-row-house-at-a-time/>.
- N55**. s/d. "Snail Shell System." *N55*. consultado no dia 2 agosto 2016. URL: [http://www.n55.dk/manuals/snail\\_shell\\_system/ssss.html](http://www.n55.dk/manuals/snail_shell_system/ssss.html).
- Olcayto**, Rory. 2015. "Assemble's 2015 Turner Prize Show." *Architects Journal*. January 10. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL:

<http://www.architectsjournal.co.uk/culture/assemblies-2015-turner-prize-show/8689825.fullarticle>.

- Pataphysics Magazine.** 1991. "Pataphysics Magazine Interview with Krzysztof Wodiczko." *Yanniflorence.net*. consultado no dia 18 julho 2015. URL: [http://www.yanniflorence.net/pataphysicsmagazine/Wodiczko\\_interview.html](http://www.yanniflorence.net/pataphysicsmagazine/Wodiczko_interview.html).
- Perlson, Hili.** 2015. "Nominees for the 2015 Turner Prize Include Three Women Artists and a Housing Project." *Artnet News*. May 12. consultado no dia 29 janeiro 2016. URL: <https://news.artnet.com/art-world/turner-prize-2015-shorlist-announced-297054>.
- Pollak, Michael.** 1999. "New York Debut for Inflatable Shelters for the Homeless." *New York Times*, December 27. consultado no dia 6 novembro 2013. URL: <http://www.nytimes.com/1999/12/27/nyregion/new-york-debut-for-inflatable-shelters-for-the-homeless.html?pagewanted=print&src=pm>.
- Quinn, Libby.** 2015. "European Recession set to be Permanent." *The International*, November 25. consultado no dia 25 setembro 2016. URL: <http://archives.theinternational.org.uk/2015/11/25/european-recession-set-to-be-permanent/>.
- Rato, Vanessa.** 2014. "Vivemos Tempos Assustadores, Precisamos de Conceitos Assustadores." *Jornal Público*, December 22. consultado no dia 4 março 2015. URL: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/instrumentalizar-a...empos-assustadores-precisamos-de-conceitos-assustadores-1680141>.
- Salaysay, Cynthia.** 2012. "Agrarian Visions: 'Land/Use' Examines Pastoral Lives Through a Contemporary Lens." *San Francisco Bay Guardian*, February 28. consultado no dia 6 fevereiro 2013. URL: <http://www.browercenter.org/node/967>.
- Sardar, Zahid.** 2013. "Victory in the Garden / Designing Utopia Can Be Considered Art or Politics, and Sometimes They Both Start the Same Way." *Sfgate*. February 6. consultado no dia 2 junho 2013 URL: <http://www.sfgate.com/homeandgarden/article/Victory-in-the-garden-Designing-utopia-can-be-2611822.php#page-2>.
- Schjeldahl, Peter.** 2003. "Art Houses - Why a White Shoebox in Munich Succeeds as a Museum." *The New Yorker*, January 13. consultado no dia 2 agosto 2016. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2003/01/13/art-houses-2>.
- Schmelzer, Paul.** 2009. "Practical Propaganda: Amy Franceschini Reinvents the Victory Garden." *ART21 Magazine*. January 3. consultado no dia 6 fevereiro 2013. URL: <http://blog.art21.org/2009/03/01/practical-propaganda-amy-franceschini-reinvents-the-victory-garden/#.Vau3Y3h-qfQ>.
- Searle, Adrian.** 2015. "Power to the People! Assemble Win the Turner Prize by Ignoring the Art Market." *The Guardian*, December 7, sec. Art and design. consultado no dia 4 fevereiro 2016. URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/07/turner-prize-2015-assemble-win-by-ignoring-art-market>.
- SFMOMA.** 2006. "SFMOMA Presents the 2006 SECA Art Award Exhibition." SFMOMA. consultado no dia 12 abril 2013. URL: <https://www.sfmoma.org/press/release/sfmoma-presents-2006-seca-art-award-exhibition-sa/>
- Shea, Christopher D.** 2015. "Assemble Design Collective Wins Britain's Turner Prize." *The New York Times*, December 7. consultado no dia 4 fevereiro 2016. URL: <http://www.nytimes.com/2015/12/08/arts/design/assemble-design-collective-wins-britains-turner-prize.html>.

- Sholette**, Gregory. 2016. "Merciless Aesthetic: Activist Art as the Return of Institutional Critique. A Response to Boris Groys." *FIELD. A Journal of Socially Engaged Art Criticism*, no. 4(Spring). consultado no dia 13 junho 2016. URL: <http://field-journal.com/issue-4>.
- Smith**, Roberta. 2003. "When Exhibitions Have More to Say Than to Show." *The New York Times*, April 13, sec. Arts. consultado no dia 2 agosto 2016. URL: <http://www.nytimes.com/2003/04/13/arts/art-architecture-when-exhibitions-have-more-to-say-than-to-show.html>.
- Staatliche Museen zu Berlin**. 2013. "Öffentliche Restaurierung Joseph Beuys: Richtkräfte Für Eine Neue Gesellschaft (1974)." consultado no dia 16 julho 2016. URL: [http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/nationalgalerie/ueber-uns/nachrichten/detail.html?tx\\_smb\\_pi1%5BnewUid%5D=103&cHash=e5f36d1190c350b3b2ea477f06ef5612](http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/nationalgalerie/ueber-uns/nachrichten/detail.html?tx_smb_pi1%5BnewUid%5D=103&cHash=e5f36d1190c350b3b2ea477f06ef5612).
- Stillman**, Nick. 2012. "Conversations with Michael Rakowitz." *NYFA. New York Foundation for the Arts*. consultado no dia 1 janeiro 2013. URL: <http://www.nyfa.org/level3.asp?id=432&fid=4&sid=8&print=true>.
- Sullivan**, Louis H. 1896. "The Tall Office Building Artistically Considered." *Lippincot's Magazine*, March. consultado no dia 10 maio 2012. URL: [http://ocw.mit.edu/courses/architecture/4-205-analysis-of-contemporary-architecture-fall-2009/readings/MIT4\\_205F09\\_Sullivan.pdf](http://ocw.mit.edu/courses/architecture/4-205-analysis-of-contemporary-architecture-fall-2009/readings/MIT4_205F09_Sullivan.pdf).
- Sutton**, Benjamin. 2014. "New Acquisitions and Street Art for Baltimore Museum of Art's Revamped Contemporary Wing." *BlouinArtinfo*. November 12. consultado no dia 10 julho 2015. URL: <http://blogs.artinfo.com/artintheair/2012/03/29/new-acquisitions-a...treet-art-for-baltimore-museum-of-arts-revamped-contemporary-wing/>.
- Tate Modern**. s/d. "Tate — Glossary: Social Turn." *Tate*. consultado no dia 5 fevereiro 2013. URL: <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/social-turn>.
- . s/d. "Tate — Glossary: Socially Engaged Art." consultado no dia 5 fevereiro 2013. URL: *Tate*. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/socially-engaged-practice>.
- . 2016. "Turner Prize." consultado no dia 13 janeiro 2016. URL: <http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain/turner-prize/what-it-is>.
- Taylor**, Alix. 2014. "Disciplinary Architecture or Deterrence by Design." *Hyperallergic*. June 11. consultado no dia 16 novembro 2015. URL: <http://hyperallergic.com/131525/disciplinary-architecture-or-deterrence-by-design/>.
- Teixeira**, Mariana Roquette. 2016. "Do "museu aberto" ao "museu disperso": desafios ao poder." *MIDAS* [Online], 6, consultado no dia 5 maio 2016. URL: <http://midas.revues.org/1016>.
- Templeton**, David. 2002. "Future Shock — Utopian Visions Visit the Sonoma County Museum." *Metroactive*, February 14. consultado no dia 23 outubro 2013. <http://www.metroactive.com/papers/sonoma/02.14.02/utopia-0207.html>.
- The Buckminster Fuller Institute**. s/d. "Geodesic Domes." *The Buckminster Fuller Institute*. consultado no dia 16 julho 2016. URL: <https://bfi.org/about-fuller/big-ideas/geodesic-domes>.
- The David Brower Center**. s/d. "About - The David Brower Center." *The David Brower Center*. consultado no dia 28 março 2014. URL: <http://browercenter.org/about/>.

- Tolan**, Sandy. 2011. "Picasso Comes to Palestine." *Aljazeera*. November 7. consultado no dia 23 julho 2016. URL: <http://www.aljazeera.com/indepth/features/2011/07/2011715131351407810.html>.
- Van Abbemuseum**. 2013. "Museum of Arte Util Press Release." UnDo.Net. consultado no dia 28 março 2015. URL: <http://www.undo.net/it/mostra/169678>.
- Vimercati**, Giovanni. 2016. "Blu v Bologna: New Shades of Grey in the Street Art Debate." *The Guardian*, March 17, sec. Art and design. consultado no dia 12 abril 2016. URL: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/17/street-artist-blu-destroys-murals-in-bologna>.
- Wharton**, Glenn. 2013. "Public Access in the Age of Documented Art." *Revista de História de Arte*, no. 4: 180–91.
- Weh**, Vitus H. 1995. "Conversation with Robert Barry." *Museum in Progress*. October. consultado no dia 16 julho 2016. URL: <http://www.mip.at/attachments/180>.
- Wikipédia**. 2016. "Ghana Think Tank." *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. online: Wikipédia. consultado no dia 10 setembro 2016. URL: [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ghana\\_Think\\_Tank&oldid=726465440](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ghana_Think_Tank&oldid=726465440)
- Wodiczko**, Krzysztof. 2004. "A Conversation Between the Arts About Their Role in Contemporary Society." *Art and Commitment*. February 12. consultado no dia 16 julho 2016. URL: <http://artandcommitment.umn.edu/wodiczko.html>.

## Monografias

- Alberro**, Alexander, and Blake Stimson, eds. 2000. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- . 2009. *Institutional Critique*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Aldrich**, Megan. 2012. *Art and Authenticity*. Farnham; Burlington: Lund Humphries.
- Altshuler**, Bruce. 2005. *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*. Princeton University Press.
- . 2013. *Biennials and Beyond. Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*. London: Phaidon Press.
- Altshuler**, Bruce, and Shamita Sharmacharja, eds. 2009. *A Manual for the 21st Century Art Institution*. London: Koenig Books; Whitechapel Gallery.
- Anderson**, Gail, ed. 2004. *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek, Calif: AltaMira Press.
- Architecture for Humanity**. 2006. *Design Like You Give A Damn: Architectural Responses To Humanitarian Crises*, edited by Kate Stohr and Cameron Sinclair. New York: Metropolis Books.
- Arendt**, Hannah. 1998. *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Barker**, Emma. 1999. *Contemporary Cultures of Display*. New Haven: Yale University Press.
- Becker**, Carol. 2014. *The Subversive Imagination: The Artist, Society and Social Responsibility*. Oxford: Routledge.
- Beerkens**, Lydia. 2012. *The Artist Interview - for Conservation and Preservation of Contemporary Art. Guidelines & Practice*. Heyningen: Jap Sam Books.

- Belting**, Hans. 2003. *Art History after Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Belting**, Hans, and Andrea Buddensieg. 2009. *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Berlin: Hatje Cantz.
- Belting**, Hans, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel, eds. 2013. *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe: Cambridge, MA; London: The MIT Press.
- Bishop**, Claire. 2012b. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London; New York: Verso.
- . ed. 2014. *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Walther König, Köln.
- Bourriaud**, Nicolas. 1998. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Reel.
- , et al., eds. 2003. *Lucy Orta*. London: Phaidon Press.
- Buntinx**, Gustavo, et al., eds. 2006. *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. Durham: Duke University Press Books.
- Buskirk**, Martha. 2005. *The Contingent Object of Contemporary Art* London, Cambridge, MA.: The MIT Press.
- Cabanne**, Pierre. 2002. *Engenheiro Do Tempo Perdido, Marcel Duchamp*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Canclini**, Néstor García. 2014. *Art Beyond Itself: Anthropology for a Society without a Story Line*. Durham; London: Duke University Press.
- Carbonell**, Bettina Messias, ed. 2012. *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Cartiere**, Cameron, and Martin Zebracki, eds. 2015. *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*. Oxford: Routledge.
- Cohen-Solal**, Annie, ed. 2014. *Magiciens de La Terre Retour Sur Une Exposition Légendaire*. Paris: Centre du Pompidou.
- Coles**, Alex, ed. 2007. *Design and Art*. London: Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Creswell**, John W. 1998. *Qualitative Inquiry and Research Design. Choosing Among Five Traditions*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Cruikshank**, Jeffrey L., and Pam Korza. 1988. *Going Public: A Field Guide to Developments in Art in Public Places*. Amherst, MA: Arts Extension Service.
- Deutsche**, Rosalyn. 1996. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, London: MIT Press.
- Doherty**, Claire, ed. 2015. *Public Art (Now): Out of Time, Out of Place*. London: Art Books.
- Dumbadze**, Alexander, and Suzanne Hudson, eds. 2013. *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Duncan**, Carol. 1995. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge.
- Finkelpearl**, Tom. 2001. *Dialogues in Public Art*. Cambridge MA: MIT Press.
- . 2013. *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham; London: Duke University Press Books.
- Franceschini**, Amy. 2008a. *Amy Franceschini. Victory Gardens 2007+*. San Francisco: Gallery 16.
- Gevers**, Ine, ed. 2010. *Difference on Display: Diversity in Art, Science and Society*. Rotterdam: nai010 publishers.
- Goldstein**, Barbara, ed. 2005. *Public Art by the Book*. Seattle: University of Washington Press.

- Grady**, Elizabeth M., ed. 2016. *Future Imperfect*. New York: A Blade of Grass Publisher.
- Greenberg**, Reesa, Bruce W. Ferguson, and Sandy Nairne. eds. 1996. *Thinking About Exhibitions*. London; New York: Routledge.
- Greenhill**, Eileen Hooper. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York: Routledge.
- Habermans**, Jurgen. 1962. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Hainard**, Jacques, ed. 2002. *Le Musée Cannibale*. Neuchâtel: Musée D'Ethnographie Neuchâtel.
- Harris**, Jonathan, ed. 2011. *Globalization and Contemporary Art*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Heeswijk**, Jeanne Van, and Ine Gevers, eds. 1997. *Beyond Ethics and Aesthetics / Voorbij Ethiek En Esthetiek*. Nijmegen: Sun Publishers.
- Helguera**, Pablo. 2011. *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books Inc.
- Herzog**, Thomas. 1977. *Pneumatic Structures : A Handbook of Inflatable Architecture*. London: Crosby Lockwood Staples.
- Heskett**, John. 2005. *Design: A Very Short Introduction*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Hopkins**, David. 2000. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Hudson**, Suzanne, and Alexander Dumbadze, eds. 2013. *Contemporary Art: 1989 to the Present*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Instituto de História da Arte**. 2010. *A Arte Efêmera e a Conservação*. Lisboa: IHA- FCSH/UNL.
- . 2015. *Performing Documentation — Revista de História da Arte*. Lisboa: IHA - FCSH/UNL.
- Jackson**, Shannon. 2011. *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge.
- Jones**, Caroline A. 2006. *Sensorium. Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. 1st ed. London : Cambridge, Mass: MIT Press.
- Karp**, Ivan, et al., eds. 1992. *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Washington: Smithsonian Books.
- Kester**, Grant. 2011. *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press.
- Kirshenblatt-Gimblett**, Barbara. 1998. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Knight**, Cher Krause. 2011. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden, MA, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing.
- Knight**, Cher Krause, and Harriet Senie, eds. 2016. *A Companion to Public Art*. Malden, MA, Oxford, Carlton: Wiley-Blackwell.
- Lacy**, Suzanne, ed. 1994. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Wash: Bay Press.
- Lavine**, Steven D., and Ivan Karp, eds. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Books.
- Leuchtenburg**, William E. 2009. *Franklin D. Roosevelt and the New Deal: 1932-1940*. New York: Harper Perennial.

- Loos**, Adolf. 1998 [1908]. *Ornament and Crime: Selected Essays*. Court Riverside, CA: Ariadne Press.
- Lorente**, Jesús Pedro. 2011. *The Museums of Contemporary Art: Notion and Development*. Farnham; Burlington, VT: Routledge.
- Luhmann**, Niklas. 2000. *Art as a Social System*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Macdonald**, Sharon, ed. 2006. *A Companion to Museum Studies*. Malden, MA, Oxford, Carlton: Blackwell Pub.
- MacLeod**, Suzanne, ed. 2005. *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*. London: New York: Routledge.
- Marstine**, Janet, ed. 2011. *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First Century Museum*. Milton Park, Abingdon; New York: Routledge.
- McClellan**, Andrew. 1999. *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Berkeley: University of California Press.
- McDougall**, Marina. 2001. *Utopia Now*. San Francisco: CCAC Institute.
- Seno**, Ethel, ed. 2015. *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*. Brooklyn: Taschen.
- Mesch**, Claudia. 2013. *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*. London ; New York: I. B. Tauris.
- Mesch**, Claudia, and Viola Michely, eds. 2007. *Joseph Beuys: The Reader*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Mitchell**, W. J. T., ed. 1992. *Art and the Public Sphere*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mouffe**, Chantall, and Ernesto Laclau. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- Nguyen**, Patrick, and Stuart MacKenzie, eds. 2010. *Beyond the Street: The 100 Leading Figures in Urban Art*. Berlin: Gestalten.
- Noordegraaf**, Julia, et al., eds. 2013. *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Obrist**, Hans Ulrich, ed. 2008. *A Brief History of Curating: By Hans Ulrich Obrist*. Zurich; Dijon: JRP|Ringier.
- Owens**, Craig, and Scott Stewart Bryson. 1994. *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Parry**, Ben, ed. 2012. *Cultural Hijack: Rethinking Intervention*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Pollock**, Griselda, and Joyce Zemans, eds. 2007. *Museums After Modernism: Strategies of Engagement*. Malden, MA: Blackwell.
- Quincy**, Antoine Quatremere de. 1989 [1796]. *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie*. Paris: Macula.
- . 2010 [1815]. *Considerations Morales sur la Destination des Ouvrages de l'Art ou l'Influence de leur Emploi*. Kessinger Publishing, LLC.
- Rakowitz**, Michael. 2003. *Circumventions*. Paris: Onestar press.
- Rancière**, Jacques. 2010. *Estética e Política. A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne.
- Ray**, Gene, Lukas Beckmann, and Peter Nisbet. 2001. *Joseph Beuys: Mapping The Legacy*. D.A.P./Ringling Museum.

- Relyea**, Lane. 2013. *Your Everyday Art World*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Rico**, Juan Carlos. 1999. *Museus, Arquitectura, Arte: Los Espacios Expositivos*. Madrid: Silex.
- Robertson**, Roland. 1992. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: SAGE Publications.
- Rosler**, Martha. 2006. *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975--2001*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Ruskin**, John. 1900 [1851]. *The Stones of Venice (Complete)*. EUA: Library of Alexandria.
- Saaze**, Vivian van. 2013. *Installation Art and the Museum*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Scholte**, Tatja, and Glenn Wharton. 2011. *Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Senie**, Harriet, and Sally Webster, eds. 1992. *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*. London: Icon Editions Publisher.
- Serota**, Nicholas. 2007. *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Shiner**, Larry. 2003. *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Sholte**, Tatja, and Glenn Wharton, eds. 2011. *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Smith**, Stephanie, et al., eds. 2005. *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. Chicago: Smart Museum of Art, University of Chicago; New York: Independent Curators International.
- Smith**, Terry. 2011. *Contemporary Art: World Currents*. Upper Saddle River N.J.: Pearson.
- Smithson**, Robert, and Jack D. Flam. 1996. "Cultural Confinement." In *Robert Smithson, the Collected Writings*, 154–55. Jackson: University of California Press.
- Stalabrass**, Julian. 2004. *Art Incorporated — Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Staniszewski**, Mary Anne. 1998. *The Power of Display*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Stiglitz**, Joseph E. 2002. *Globalization and Its Discontents*. New York: W. W. Norton & Company.
- Thompson**, Nato, ed. 2004. *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. North Adams: MASS MoCA.
- . , ed. 2012. *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*. New York: Cambridge, Mass.; London: The MIT Press.
- Thornton**, Sarah. 2009. *Seven Days in the Art World*. New York: W. W. Norton & Company.
- Vergo**, Peter. 1989. *New Museology*. London: Reaktion Books.
- Wodiczko**, Krzysztof. 1999. *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*. MIT Press.
- Zeiske**, Claudia, and Nuno Sacramento. 2011. *ARTocracy: Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial Handbook in Collaborative Practice*. Berlin: JOVIS Verlag.

## Teses

- Castro**, Laura. 2010. "Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem: Antecedentes, Problemática e Práticas." Porto: Universidade do Porto / Faculdade de Belas Artes.



- D'Orey**, Carmo. 1999. "A Exemplificação na Arte. Um Estudo Sobre Nelson Goodman." Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Duarte**, Adelaide. 2012. "Da Coleção ao Museu: O Coleccionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal, Na Segunda Metade Do Século XX: Contributos Para a História Da Museologia." Coimbra: Universidade Coimbra / Faculdade de Letras.
- Mensch**, Peter van. 1992. "Towards a Methodology of Museology." Zagreb: University of Zagreb.
- Nascimento**, Elisa. 2013. "Discurso e Reflexividade: Um Estudo sobre a Musealização de Arte Contemporânea." Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

## Dissertações

- Rakowitz**, Michael. 1998. "paraSite." Massachusetts Institute of Technology.  
<http://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/69401/41149212.pdf>.
- Santos**, Sofia C. 2015. "O Design Aplicado à Mobilidade na Economia de Espaço. Desenvolvimento de Mala de Viagem." Mestrado em Design Industrial e de Produto, Porto: Universidade do Porto.

## Documentos Não Publicados

- Fairbanks**, Marianne. 2014. "RE: Request for PhD Research," August 29.
- Franceschini**, Amy. 2014. "Att: Amy Franceschini," January 12.
- Ponte**, Sofia. 2008. Conversa com Antoni Muntadas.
- . 2014. Entrevista a Michael Rakowitz.
- . 2015b. Entrevista a Charles Esche.
- . 2015c. Entrevista a Gema Medina e Alessandra Saviotti.
- . 2016. Entrevista a Stephanie Smith.
- Retailleau**, Hélène. 2015. "Request for PhD Research," November 20.
- Turkovic**, Dana. 2014. "Request for PhD Research," February 4.

## Figuras

- Fig. 1 **Ponte**, Sofia. 2015.
- Fig. 2 e 3 **Fairbanks**, Marianne. s/d, "JAM" *MarianneFairbanks*, URL:  
<https://www.mariannefairbanks.com/jam/>, acedido 17.04.2013.
- Fig. 4 **Outpost Artists Resources**. 2012, "Ghana Think Tank at Outpost Artists Resources" *Outpost Artists Resources*, URL: <http://www.outpostartistsresources.org/archives/1643>, acedido 17.04.2013.
- Fig. 5 e 6 **N55**. s/d, "Manual for Snail Shell System" in *N55*, URL:  
[http://www.n55.dk/MANUALS/SNAIL\\_SHELL\\_SYSTEM/SSS.html](http://www.n55.dk/MANUALS/SNAIL_SHELL_SYSTEM/SSS.html), acedido 17.04.2013.
- Fig. 7 e 8 **Akšamija**, Azra. s/d, "Nomadic Mosque" *azraaksamija.net*, URL:  
<http://www.azraaksamija.net/nomadic-mosque/>, acedido 17.04.2013.

- Fig. 9 **Dobson, Kelly**. s/d, “ScreamBody” *Monster*, URL: [web.media.mit.edu/~monster/screambody/](http://web.media.mit.edu/~monster/screambody/), acedido 04.011.2012.
- Fig. 10 ——. 2008, “ScreamBody” *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yU2KUMKsGNI>, acedido 04.011.2012.
- Fig. 11 **Quittenbaum**, 2009. “Kinderspielschrank ('ti24') ” *Quittenbaum Design*, URL: [http://catalog.quittenbaum.de/object\\_detail\\_Kinderspielschrank\\_28ti2429\\_Siedhoff\\_Bu\\_scher\\_Alma\\_Bauhaus\\_Weimar\\_Weimar\\_oder\\_Bauhaus\\_Dessau\\_47885\\_list\\_objects\\_M\\_083\\_o\\_eng](http://catalog.quittenbaum.de/object_detail_Kinderspielschrank_28ti2429_Siedhoff_Bu_scher_Alma_Bauhaus_Weimar_Weimar_oder_Bauhaus_Dessau_47885_list_objects_M_083_o_eng), acedido 23.02.2016.
- Fig. 12 e 13 **Cooper-Hewitt National Design Museum**. 1985, *Paris Recorded: Thérèse Bonney Collection*, Nova Iorque: Cooper-Hewitt National Design Museum. URL: <https://www.cooperhewitt.org/2011/04/13/color-moves-the-design-library/>, acedido 12.08.2016.
- Fig. 14 e 15 **Wodiczko**, Krzysztof and David Lurie. 1988. “The Homeless Vehicle Project.” *October* 47: 53–67.
- Fig. 16 **Wodiczko**, Krzysztof. 1988. “Krzysztof Wodiczko Homeless Vehicles.” URL: <http://www.medienkunstnetz.de/works/homeless-vehicles/>, acedido 12.08.2016.
- Fig. 17 **Borromeo, Leah**. 2015, “These anti-homeless spikes are brutal. We need to get rid of them” *The Guardian*, 23 July, URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/jul/23/anti-homeless-spikes-inhumane-defensive-architecture>, acedido 16.08.2016.
- Fig. 18 **Sorrel, Charlie**. 2015, “This Guerrilla Mattress Turns Evil Anti-Homeless Spikes Into A Force For Good”, *Fast Company*, 30 julho, URL: <https://www.fastcoexist.com/3049178/this-guerrilla-mattress-turns-evil-anti-homeless-spikes-into-a-force-for-good>, acedido 16.08.2016.
- Fig. 19 **Artsy.net**. s/d, “Buckminster Fuller inside His Geodesic Dome, 1949” *artsy*, URL: <https://www.artsy.net/artwork/hazel-larsen-archer-buckminster-fuller-inside-his-geodesic-dome>, acedido 23.02.2016.
- Fig. 20 **Time**. s/d, “R. Buckminster Fuller | Jan. 10, 1964”, *Time*. URL: <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19640110,00.html>, acedido 23.02.2016.
- Fig. 21 **Garkavenko, Alex**. 2014, “These Inflatable Homeless Shelters Harness Air Vent Exhaust”, 10 March, *Architizer*, URL: <http://architizer.com/blog/michael-rakowitz-parasite/>, acedido 23.02.2016.
- Fig. 22 **Rakowitz, Michael**. s/d, URL: <http://www.michaelrakowitz.com/parasite/>, acedido 05.08.2012.
- Fig. 23 a 29 **Franceschini, Amy**. 2008, *Amy Franceschini. Victory Gardens 2007+*. San Francisco: Gallery 16.
- Fig. 30 a 32 **Schmelzer, Paul**. 2009, “Practical propaganda: Amy Franceschini reinvents the Victory Garden Practical propaganda: Amy Franceschini reinvents the Victory Garden”, *Art21 Magazine*, URL: <http://blog.art21.org/2009/03/01/practical-propaganda-amy-franceschini-reinvents-the-victory-garden/#.WF5T4LGcaRs>, acedido 04.011.2012.
- Fig. 33 e 34 **Siegelaub, Seth**. s/d, “Catalogue for the Exhibition”, *primaryinformation.org*, URL: <http://www.primaryinformation.org/product/siegelaub-catalogue-for-the-exhibition/>, acedido 03.05.2016.
- Fig. 35 **Contemporary Art Daily**. 2009, “Robert Barry at Yvon Lambert”, *Contemporary Art*

- Daily.com*, URL: <http://www.contemporaryartdaily.com/2009/06/robert-barry-at-yvon-lambert/>, acedido 23.08.2016.
- Fig. 36 **WikiArt.org**. s/d, “Nothing is Forever - Robert Barry”, *WikiArt.org*, URL: [http://www.wikiart.org/en/robert-barry/nothing-is-forever-2010?utm\\_source=returned&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=referral](http://www.wikiart.org/en/robert-barry/nothing-is-forever-2010?utm_source=returned&utm_medium=referral&utm_campaign=referral), acedido 23.08.2016.
- Fig. 37 **documenta**. s/d, “d(5) 1972”, *documenta.de*, URL: <http://d13.documenta.de/de/#/de/archiv/d5-1972/>, acedido 23.08.2016.
- Fig. 38 **ICA**. s/d, “Art into Society, Society into Art”, *ica.org.uk*, URL: <https://www.ica.org.uk/whats-on/art-society-society-art>, acedido 23.08.2016.
- Fig. 39 **Verspohl**, Franz-Joachim. 2007, “Richtkräfte – Sichtkräfte. Ein Dialog zwischen Joseph Beuys und Imi Knoebel”, *Imi Knoebel – Werke 1966 bis 2006*, Dirk Martin e Carmen Knoebel (eds.), Ausst.-Kat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, pp. 30–41.
- Fig. 40 e 41 **Hamburger Bahnhof — Museum für Gegenwart — Berlin**. s/d, “Conservation project: Richtkräfte (Directive Forces)/Joseph Beuys (2013)”, URL: <http://www.smb.museum/en/museums-institutions/hamburger-bahnhof/collection-research/restoration-and-conservation/conservation-project-richtkraefte-directive-forcesjoseph-beuys-2013.html>, acedido 23.08.2016.
- Fig. 42 **Lister**, David. 2015, “Assemble wins Turner Prize 2015: Room to improve... but this is a radical statement”, *The Independent*, 7 December, URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/assemble-wins-turner-prize-2015-room-to-improve-but-this-is-a-radical-statement-a6764186.html>, acedido 15.12.2015.
- Fig. 43 **Assemble**. s/d, URL: [www.assemblestudio.co.uk](http://www.assemblestudio.co.uk), acedido 15.12.2015.
- Fig. 44 e 45 **Museu of Arte Útil**. s/d, URL: <http://museumarteutil.net/tools/>, acedido 02.02.2015.
- Fig. 46 a 49 **Van Abbemuseum**. s/d. Imagens enviadas por email a 22.09.2015.
- Fig. 50 a 52 **The Baltimore Museum of Art**. Imagens enviadas por email a 01.12.2014.
- Fig. 53 e 54 **Deutsche**, Rosalyn. 1988. “Uneven Development: Public Art in New York City.” *October* 47: 3–52.
- Fig. 55 **Centre Georges Pompidou**. 2014, *Le Magiciens de la Terre - Retour Sur Une Exposition Legendaire*, p.125.
- Fig. 56 e 57 **Centre Georges Pompidou**. 1989 *Le Magiciens de la Terre*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2014.
- Fig. 58 **Frac des Pays de la Loire**. s/d, “The Homeless vehicle”, *Frac des Pays de la Loire* URL: <http://navigart.fr/fracpl/#/artworks/search/490000000001344?layout=grid&page=0&filters=authors:WODICZKO+Krzysztof%20%86%B9WODICZKO+Krzysztof>, acedido 20.11.2015.
- Fig. 59 **Brigg**, Alice Leora. Imagem enviada por email a 22.04.2014.
- Fig. 60 **White Columns**. s/d, “Archive in Progress”, *whitecolumns.org*, URL: [https://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence\\_id/304](https://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/304), acedido 05.05.2013.
- Fig. 61 **Apexart**. s/d, URL: <http://apexart.org/exhibitions/buckley.php>
- Fig. 62 e 63 **Museum of Modern Art**. Imagens enviadas por email a 16.05.2014.

- Fig. 64 **Massachusetts Museum of Contemporary Art**. Imagem enviada por email a 21.03.2014.
- Fig. 65 **Rakowitz**, Michael. 2012, "Instructions Manual for *paraSite*", *Whats Up*, St. Louis.
- Fig. 66 **Smart Museum of Art** — University of Chicago. Imagem enviada por email a 10.09.2014.
- Fig. 67 **Templeton**, David. 2012, "Future Shock. Utopian visions visit the Sonoma County Museum", *metroactive.com*, URL:  
<http://www.metroactive.com/papers/sonoma/02.14.02/utopia-0207.html>, acedido 23.10.2013.
- Fig. 68 **San Francisco Museum of Modern Art**, s/d, "Works in the Collection", *sfmoma.org*, URL: [https://www.sfmoma.org/artist/Amy\\_Franceschini](https://www.sfmoma.org/artist/Amy_Franceschini), acedido 20.11.2015.
- Fig. 69 a 71 **Futurefarmers**, s/d. "Victory Gardens", *futurefarmers.com*, URL:  
<http://www.futurefarmers.com/#projects/victorygardens> acedido 17.12.2014.
- Fig. 72 e 73 **The David Brower Center**, s/d, "Land-Use photos", *browercenter.org*, URL:  
<http://www.browercenter.org/exhibition/land-use/photos>, acedido 02.06.2013.





**The Homeless Vehicle**  
Krzysztof Wodiczko (n.1943) **1988**



**Tree Tent**  
Dré Wapenaar (n-1961) **1998**



**Public Broadcast Cart**  
Ricardo Miranda Zuñiga (n.1971) **2003**



**Ariete**  
Miguel Palma (n.1964) **2005**



**Camper Bike**  
Kevin Cyr (n.1976) **2008**



**The Gana Think Tank Mobile Unit**  
Gana Think Tank (c.f.2006) **2012**



**Solar Ballerina**  
Benoît Maubrey (n.1952) **1989**



**paraSite**  
Michael Rakowitz (n.1973) **1998-**



**Public Toilet**  
Monica Bonvicini (n.1965) **2003**



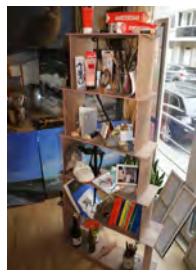
**Solar Bag** **2006**  
JAM



**We Can Xalant**  
Pau Faus (n.1974) **2009**



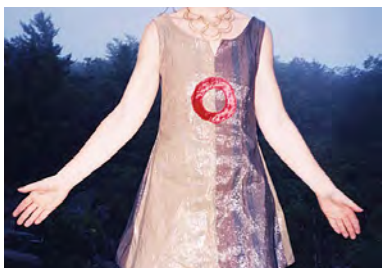
**Street Art Mobile Station**  
Todo Por La Praxis (c.f. 2007) **2012**



**Nesting Bookcase**  
Joe Scanlan (n.1961) **1989-95**



**The Gerrard Winstanley Radical Gardening Space Reclamation Mobile Field Center and Weather Station Prototype (NYC Chapter)**  
Nils Norman (n.1966) **1999**



**Sonorous Superhero Suit**  
Alyce Santoro (n.1968) **2003**



**Farytale**  
Ai Wei Wei (n.1957) **2007**



**Motocarro**  
Domènec **2009**



**Refuge Wear**  
Studio Orta (c.f. 1992) **1992-98**



**Cocoon Chair**  
Jinnie Pineus (n.1972) **2000**



**Black Factory**  
William Pope L. (n.1955) **2004**



**Daydreaming Devices**  
Sofia Ponte (n.1978) **2007**



**Land**  
Rirkrit Tiravanija (n.1961) **2010**



**Sawdust Ceramics**  
Granby Workshop Assemble (c.f.2010) **2015**



**Você gostaria de participar de uma experiência artística?**  
Ricardo Basbaum (n.1961) **1994**



**Já que tens que esperar**  
Rute Rosas (n.1972) **2001**



**Mushroom Burial Suit**  
Jae Rhim (n.1975) **2004**



**Brouette Blaster**  
Monsieur Moo **2007**



**Flock House**  
Mary Mattingly (n.1979) **2011**



**Hat Roof**  
Allan Wexler (n.1949) **1994**



**Homeland Security Blanket**  
Futurefarmers (c.f. 2004) **2002**



**A Hippo Roller for Our Rural Times**  
Marjetica Potrč (n.1953) **2005**



**Hippo Roller**  
Pettie Petzer & Johan Jonker **1991**



**Villa Lituania** **2007**  
Nomedá (n.1968) & G.ediminas (n.1969)



**Buffalo Bayou Invasive Eradication Unit**  
Mark Dion (n.1961) **2011**



**Upside-Down Goggles**  
Carsten Höller (n.1961) **1994**



**Suited for Subversion**  
Ralph Borland (n.1974) **2002**



**Skull Workstation**  
AVL (c.f. 1995) **2005**



**Victory Gardens+**  
Amy Franceschini (n.1970) **2007**



**Tasca Móvel**  
André Catalão **2011**



**Knikkebeen (Crooked Leg)**  
Panamarenko (n.1940) **1994**



**Elemento Desaparecendo/ Elemento Desaparecido**  
Cildo Meireles (n.1948) **2002**



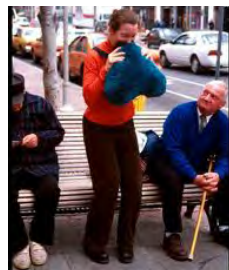
**Suit Case** **2005**  
Danae Esparza (n.1982)



**X Clinic**  
Natalie Jeremijenko (n.1966) **2007**



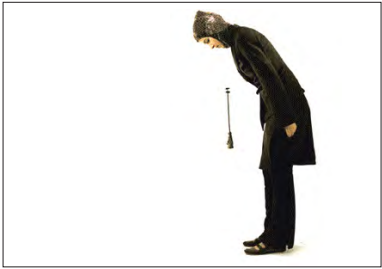
**Road Test**  
Simon Starling (n.1967) **2012**



**Screambody**  
Kelly Dobson **1998**



**A-Z Wagon Station**  
Andrea Zittel (n.1965) **2003**



**Nomadic Mosque**  
Azra Aksamija (n.1976) **2005**



**Services**  
N55 (c.f. 1994) **2007**



**Little Sun**  
Olafur Eliasson (n.1967) **2012**

## Anexo a — Mapa Caraterização de Arte Funcional

Este anexo reúne um conjunto de propostas artísticas que contribuiu para a presente caracterização de Arte Funcional. São 48 propostas, criadas entre 1988 e 2015, a partir de práticas artísticas contaminadas pelo Design criadas no âmbito da viragem social da arte, operando para além da sua dimensão estética e manifestando um maior ênfase nas suas dimensões conceptual, social e funcional.

Arte Funcional, informa o conceito mais amplo de Estética da Participação Social, e designa práticas artísticas híbridas que desejam contribuir para uma transformação da esfera social, através do seu envolvimento com novas audiências e da criação de objetos performáticos, concebidos de acordo com os mais diversos tipos de necessidades dessas audiências, que perturbam uma conceção de normalidade. Este conjunto de propostas pertence a artistas de nacionalidades norte-europeias, norte-americanas e sul-americanas, áreas geográficas onde estão localizados países que viveram a Revolução Industrial e todo o processo de industrialização que se lhe seguiu.



Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

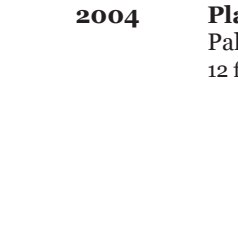
Exposição

1989

**Magiciens de la Terre**  
Centre Georges Pompidou  
Grand Halle, Parc de La Villette, Paris  
18 maio — 14 agosto

Jean-Hubert Martin  
Mark Francis  
Aline Luque  
André Magnin  
Claire Blanchon  
Marie-Jeanne Peraldi  
Agto. Jacques Lichnerovitz  
Auto. Xavier Rémond

Marina Abramović, Dennis Adams, Sunday Jack Akpan, Jean-Michel Alberola, Dosson Amidou, Giovanni Anselmo, Rasheed Araeen, Nuche Kaji Bajracharya, John Baldessari, Joe Bédia, Joe Ben Jr., Jean-Pierre Bertrand, Gabriel Bien-Aimé, Alighiero Boetti, Christian Boltanski, Erik Bonilatou, Louise Bourgeois, Stanley Braven, Frédéric Bruly Bouabré, Daniel Buren, James Lee Byars, Seni Camara, Mike Chukwuchi, Francesco Clemente, Marc Cnorsky, Tony Cragg, Enzo Cucchi, Cleitus Dambi, Neil Dawson, Bowa Devi, Maestre Didí, Braço Dimitrijević, Nick Dumbrang, Eñaimbeho, Nathan Emedem, John Fundi, Julio Galan, Moshe Gershuni, Enrique Gomez, Desing Gu, Heintz Haacke, Rebecca Horn, Shirazeh Houshiary, Yong Ping Huang, Alfredo Jaar, Nora Jamruch, Ilya Kabakov, Tatsuo Kawaguchi, On Kawara, Anselm Kiefer, Bodys Isck Kingelez, Per Kirkeby, John Knight, Agbagbi Kossi, Barbara Kruger, Paulose Kumilume, Kane Kwei, Bobkanja Lakhdar, Georges Lantaud, Felipe Linesar, Richard Long, Esther Mah-langu, Karol Malch, John Mavandjian, Cildo Meirles, Mario Merz, Miralla, Tatsuo Miyajima, Norval Morriseau, Juan Muñoz, Henry Munyaradzai, Claes Oldenburg, Nam June Paik, Lob-sang Palden, Wesner Philidor, Sigmar Polke, Ronaldo Pereira Rogo, Neco Sambla, Sarkis, Raja Babu Sharma (India), Jangshi Singh Sharma, Ronald Sherpa, Nancy Spero, Daniel Spoerri, Hiroshi Teshigahara, Yusef Thammoun, Lobsenz Thiele, Cyprine Tokoudaga, Twiss Seven Seven, Ulay, Ken Unsworth, Chief Mark Urya, Coosje Van Bruggen, Patrick Vilaie, Acharya Vyakul, Jeff Wall, Lawrence Weiner, Ruedi Weir, Krzysztof Wodiczko, Jimmy Wuluhi, Jack Wurmwun, Je Cang Yang, Yuendumu (comunidade aborigene Australiana) e Zash.

  
Design RBV, Ruedi Baier + Peter Schmitt  
Ed. Centre Georges Pompidou  
271 páginas. 1989

2004

**Playlist**  
Palais de Tokyo, Paris  
12 fevereiro — 25 abril

Nicolas Bourriaud  
Cécile Staehler  
Auréliel Voltz  
Vincent Honoré

Mathias Schwartz-Clauss  
Kerstin Weiss, Assistente na Curadoria  
Dieter Thiel, Design da Exposição

2004-05

**Design Does Not Equal Art: Functional Objects from Donald Judd to Rache Whitehead**  
Cooper-Hewitt Smithsonian Design Museum, NY  
10 setembro 2004 — 24 fevereiro 2005

Barbara Bloemink  
Joseph Cunningham

Nato Thompson

2005-06

**Safe: Design Takes on Risk**  
MoMA, NY  
16 outubro 2005 — 2 janeiro de 2006

Paola Antonelli  
Patricia Juncosa Vecchierini

Deborah Adler, Ayle Total Product Design, American Red Cross Oregon Trail Chapter, Aempana Design, Stephen Armelino, Stephan Angustin, Shigeru Ban, Mark Baskinger, BBP Architects, Beige Design, Greg Berry, Bezal Research & Development, Biogema, Sigihild Blach, Ralph Borland, Boym Partners, Herman K. Brinkley, Jeffrey Brown, Bruntom Company Design, Denali Buckshaver, Bill Bury, Carlson Technology, Michael Cohen, Coloplast Company Design, Ma-tali Crasset, Croy Associates, Cultured Containers, Cwear Company Design, X.Y.Z Dot Dot Dot Ex Why 2ed Design, Martin Ruiz de Azúa, Dehika Planning Room, Dehitech, Design Contention Seoul, Designskolen Kolding, Aldo DiBenedino, Kirk Dobbs, Sigit Dornitzit, Ami Drach, Anthony Dunne, d. skin, Electrode, Glen Eiler, Moby Emek, Emiliaa, Ene, Emiliania, Ene Design Studio, Suzue Endo, Gin L. Eng, Ergonomi Design Gruppen, EVAC + Design / Engineering Team, Ferrara Design, Moreno Ferrari, Thomas W. Fleming, Freepaly Energy, Ronald J. French, Xanto Fukasama, Futurfarmers, Puseproject, Robert D. Galli, Gad Shaanan Design, Inc., Nikhil Garde, Gerber Company Design, John Grandjean, Glendale Company Design, Craig Grimes, Francisco Guerra, Marti Guixé, Bernard William Hanning, Georg Hans-jis, Scott Hardy, Haréide Designmill, Al Heenan, Gerhard Heutler, Kazuhiro Hirahisi, Kanji Hong, Andrew Kibz Howell, Human Beens, Francis X. Hussey, Niels Die Jensen, Kevin Johnson, Justicedesign, Yano Kuraki, Paul Krys, Yered Kaminski, Ko/MAC, Hesh Raki, Michael Rakowitz, Karin Rashid, Ron Raz, Benjamin Rivera, Gaila Rosenfeld, entre outros.

2006

**Less – Alternative Living Strategies**  
Padiglione d'Arte Contemporanea, Milão  
5 abril — 18 junho

Gabi Scardi

Sara Reisman

2006-09

**Beyond Greco: Toward a Sustainable Art**  
SMART Museum of Art, University of Chicago  
4 abril — 10 junho

Stephanie Smith

Takeshi Matsouka

2008

**Shelter X Survival — Alternative Homes for Fantastic Lives**  
Hiroshima City Museum of Contemporary Art  
16 fevereiro — 13 abril

Takeshi Matsouka

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2010

**Portables. Dispositivos Electrónicos Móviles de Arte**  
Museo Internacional del Chile, Santiago  
14 agosto - 19 setembro

Ignácio Neto

2011-12

**Esto No Es Un Museo. Artefactos Móviles AL Acecho**  
ACVIC Centre D'Arts Contemporànies, Barcelona  
15 outubro 2011 — 5 fevereiro 2012

Martí Peran

2013

**Return to Function**  
Madison Museum of Contemporary Art, Madison  
2 maio — 23 agosto

Jane Simon

Ignácio Neto

2014

**Disobedient Objects**  
Victoria & Albert Museum, Londres  
26 julho 2014 — 1 fevereiro 2015

Gavin Grindon  
Catherine Flord  
Joanthan Barnbrook, Design  
Marwan Kaabour, Design

2015

**Endless House: Intersections of Art and Architecture**  
MoMA, Nova Iorque  
27 junho — 6 março

Pedro Gadanho  
Phoebe Springstubb, Assistente

2015-16

**Agitprop**  
Brooklyn Museum, Nova Iorque  
11 dezembro 2015 — 7 agosto 2016

Saisha Grayson  
Catherine J. Morris  
Stephanie Weissberg  
Jess Wilcox

2016

**Yes Naturally: How Art Saves the World**  
GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag  
13 março — 12 agosto 2013

Ine Gevers

Exposição

Curadoria

Participantes

Publicação

Ano

Exposição

2009

**Return to Function**  
Mad



Obra em Contexto Original vs. Obra em Contexto Museal



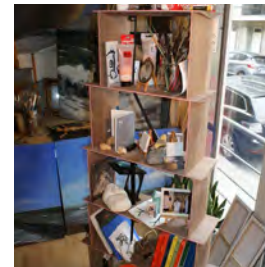
**The Homeless Vehicle 1988** / N. Iorque  
Krzysztof Wodiczko



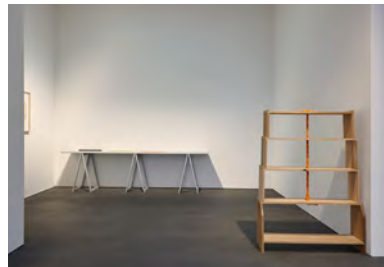
**The Homeless Vehicle** na exposição **This Will Have Been: Art, Love & Politics in 1980s**  
Curadoras: Helen Molesworth e Barbara Lee  
11 fevereiro — 3 junho 2012



Museum of Contemporary Art, Chicago



**Nesting Bookcase 1989-95** / Vários Locais  
Joe Scanlan



**Nesting Bookcase** na exposição **Collection | Sol LeWitt - Cabinet 5: Ayse Erkmen** Curadora: Ayse Erkmen  
31 outubro 2015 — 14 fevereiro 2016



S.M.A.K., Ghent



**Solar Ballerina 1989** / Vários Locais  
Benoît Maubrey



**Solar Ballerina** em performance **The Line 2009**



Berlinische Gallery, Berlin



**Refuge Wear 1992-98** / London East End (1998)  
Studio Orta



**Refuge Wear** na exposição **Shelter / Survival - Alternative Homes for Fantastic Lives** Curador: Takeshi Matsuo  
16 fevereiro 2008 — 13 abril 2008



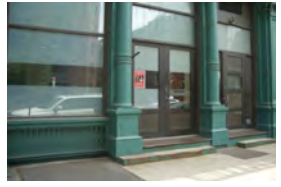
Hiroshima City Museum of Contemporary Art



**Você gostaria de participar de uma experiência artística? 1994-2009** / Vários Locais  
Ricardo Basbaum



**Você gostaria de participar de uma experiência artística?** na exposição **Nameless Science**  
Curador: Henk Slager  
10 dezembro 2008 — 31 janeiro 2009



Apexart, Nova Iorque

Obra em Contexto Original vs. Obra em Contexto Museal



**Knikkbeen 1994** / Vários Locais  
Panamarenko



**Knikkbeen** na exposição **Mondes Inventés, Mondes Habités**  
Curadores: Marie-Noëlle Fracy e Clément Minighetti  
8 outubro 2011 — 15 janeiro 2012



MUDAM, Luxemburgo



**Upside-Down Goggles 1994** / Vários Locais  
Carsten Höller



**Upside-Down Goggles** na exposição **Carsten Höller: Experience** Curador: Massimiliano Gioni, Gary Carrion-Murayari e Jenny Moore  
26 outubro — 15 janeiro 2012



New Museum, Nova Iorque



**Hat Roof 1994** / Vários locais  
Allan Wexler



**Hat Roof** na exposição **Workwear / Abiti da Lavoro**  
Curador: Alessandro Guerriero  
16 fevereiro 2008 — 18 abril 2016



Parsons School of Design, Nova Iorque



**Tree Tent 1994** / Vários Locais  
Dré Wapenaar



**Tree Tent 1994** na exposição **SAFE: Design Takes on Risk**  
Curadoras: Paola Antonelli e Patricia Juncosa Vecchierini  
16 outubro 2005 — 2 janeiro 2006



MoMA, Nova Iorque



**paraSite 1998** - / Vários Locais  
Michael Rakowitz



**paraSite** na exposição **SAFE: Design Takes on Risk**  
Curadoras: Paola Antonelli e Patricia Juncosa Vecchierini  
16 outubro 2005 — 2 janeiro 2006



MoMA, Nova Iorque

Obra em Contexto Original vs. Obra em Contexto Museal



**Screambody 1998** / Vários Locais  
Kelly Dobson



**Screambody** na exposição **Play-Use Org.:** Design Academy Eindhoven, EINA, MIT Interrogative Design Group e Royal College of Art  
9 julho — 24 setembro 2000



Witte de With, Roterdão



**The Gerrard Winstanley Radical Gardening Space Reclamation Mobile Field Center and Weather Station Prototype (NYC Chapter) 1999** / Vários Locais  
Nils Norman



**The Gerrard Winstanley Radical Gardening Space Reclamation Mobile Field Center and Weather Station Prototype (NYC Chapter)** na exposição **The Art of the Garden: 1804-2004** Curadores: Martin Postle, Mary Horlock, Ben Tufnell, Nicholas Alfrey e Stephen Daniels  
3 junho — 30 agosto 2004



Tate Britain, Londres



**Snail Shell System 2001** / Vários Locais  
N55



**Snail Shell System** na exposição **The Interventionists: Art in the Social Sphere** Curador: Nato Thompson  
maio 2004 — março 2005



Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams



**Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido 2002** / Vários Locais  
Cláudio Meireles



**Elemento Desaparecendo / Elemento Desaparecido** na exposição **Férias ao Sol (ALLgarve)** Curador: João Fernandes  
13 junho — 7 setembro 2008



Faro



**A-Z Wagon Station 2003** / Wagon Station Encampment, Joshua Tree  
Andrea Zittel

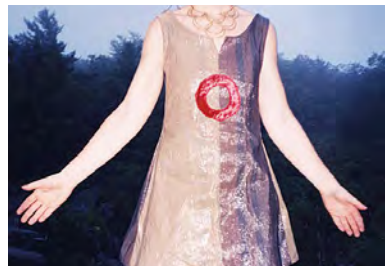


**A-Z Wagon Station customized by Hal McFeely (2003)** na exposição **The Shapes of Space** Curadores: Ted Mann, Nat Trotman, Kevin Lotery, Nancy Spector  
14 abril — 5 setembro 2007



Solomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque

Obra em Contexto Original vs. Obra em Contexto Museal



**Sonorous Superhero Suit — Sonic Fabric 2003** / Vários Locais  
Alyce Santoro



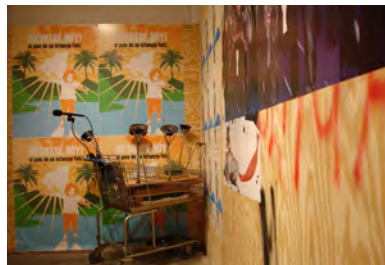
**Sonorous Superhero Suit - Sonic Fabric** na exposição **Texas Design Now** Curadores: Chris Goins e Garrett Hunter, Dean Daderko e Patricia Restrepo  
22 agosto — 29 novembro 2015



Contemporary Arts Museum Houston



**Public Broadcast Cart 2003** / Vários Locais  
Ricardo Miranda Zuniga



**Public Broadcast Cart** na exposição **Fallout: What's Left**  
9 dezembro 2005 — 23 janeiro 2006



Momaart, Nova Iorque



**A Hippo Roller for Our Rural Times 2005** / Vários Locais  
Marjetica Potrc



**A Hippo Roller for Our Rural Times** na exposição **Beyond Green: Toward Sustainable Art** Curadora: Stephanie Smith  
5 abril — 1 junho 2008



Joseloff Gallery Hartford Art School, Hartford



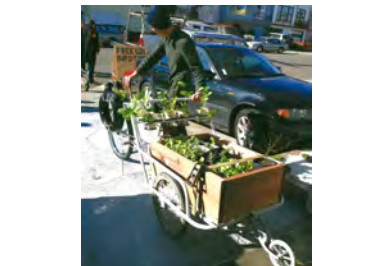
**Farytale 2007** / Kassel  
Ai Wei Wei



**Farytale** na exposição **Wei Wei Ai** Curadora: Tessa Praun  
3 fevereiro — 10 junho 2012



Magasin 3, Estocolmo



**Victory Gardens 2007+** / S. Francisco  
Amy Franceschini



**Victory Gardens 2007+** na exposição **Land - Use**  
9 fevereiro — 9 maio 2012

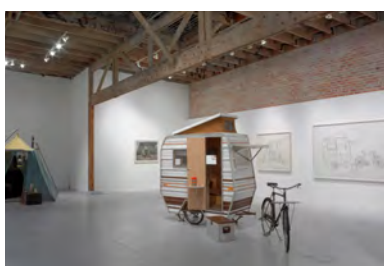


David Brower Center, Berkeley

Obra em Contexto Original vs. Obra em Contexto Museal



**Camper Bike 2008** / Vários Locais  
Kevin Cyr



**Camper Bike** na exposição **Home in the Weeds**  
30 abril — 4 junho 2011



941 Geary Gallery, S. Francisco



**Motocarro 2009-10** / Vários Locais  
Doménec



**Motocarro** na exposição **This is Not a Museum. Mobile Devices Lurking Curator:** Marti Peran  
15 outubro 2011 — 2 maio 2012



ACVIC Centre d'Arts Contemporaines, Barcelona



**Land 2010** / Land, Chiang Mai  
Rirkrit Tiravanija



**Untitled (Bicycle shower)** na exposição permanente da **Coleção Arte Contemporânea** (2012)  
Curadora: Kristen Hileman



Baltimore Museum of Art



**Flock House 2011** / Vários Locais  
Mary Mattingly



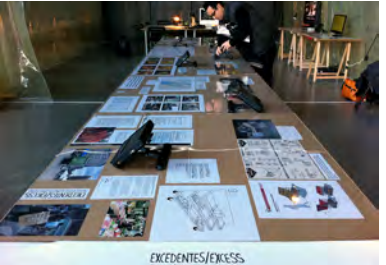
**Flock House** na exposição **Flock House Chromasphere**  
27 junho — 6 setembro 2012



Maiden Lane Exhibition Space, Nova Iorque



**Excess 2011** / Vários Locais  
Brooke Singer e Ricardo Miranda Zuniga



**Excess** na exposição **Excedente** Curador: EL Ranchito  
7 dezembro — 31 dezembro 2011



Matadero, Madrid

Anexo c — Quadro de Arte Funcional vs. Objeto Museal

Este anexo constitui-se por um quadro comparativo entre uma seleção de 25 propostas artísticas, agrupadas na designação de Arte Funcional, nos contextos para os quais foram concebidas e enquanto objeto museal numa determinada exposição, em contexto museal. O contexto museal foi aqui entendido num sentido alargado, e não restrito aos museus de arte, incluindo por isso, galerias de arte, espaços geridos por artistas e espaços temporariamente adaptados a situações expositivas.

Este quadro comparativo apresenta uma imagem da proposta artística, uma imagem captada em exposição e uma imagem da fachada da estrutura museal que acolhe essa exposição. A apresentação destas imagens neste anexo, é extremamente útil para compreender algumas relações entre as interseções entre práticas artísticas contemporâneas e a sua exposição. Permite ainda verificar que o processo de musealização a que a Arte Funcional está sujeita não deve ser entendido de forma universal. A especificidade das intenções e propósitos das pessoas envolvidas neste processo, artistas, curadores, diretores de museus, conservadores, monitores dos serviços educativos, vigilantes, entre outros, são determinadas pelas circunstâncias em que ocorrem e sobretudo pelo tipo de estrutura que as acolhe, isto é, um espaço gerido por artistas tem um tipo de responsabilidades e audiências distinto das de um museu de arte com uma coleção de arte para gerir, conservar e expor.

Este anexo permite ainda constatar como o contexto museal atual continua essencialmente refém do domínio estético com este tipo de propostas a serem expostas sob o paradigma do modernismo da primeira metade do século XX, contribuindo para fundamentar a reflexão sobre o significado da Arte Funcional dentro de um museu de arte. Tendo em conta que a proliferação dos museus de arte pode ser considerada como uma forma cultural de providenciar experiências duráveis e marcantes, é preciso questionar e refletir sobre o tipo de significados e conhecimentos que estão a construir para o futuro.



paraSite em contexto para o qual foi criado

1998 —



paraSite em contexto museal



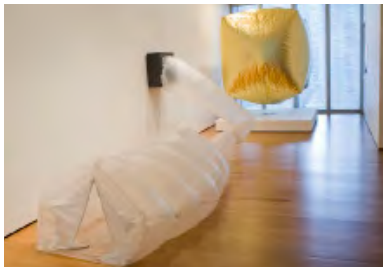
“There but for the Grace... Temporary Shelters”, 1999, Here Here Gallery, Cleveland



“Concerted Compassionism”, 2000 White Columns, Nova Iorque



“Adaptations”, 2004 Apexart, Nova Iorque



“Just in: Recent Acquisitions”, 2007 MoMA, Nova Iorque



“Utopia Now”, 2002 Sonoma Museum of Art



“The Interventionists”, 2004 MassMoca, North Adams



“Living in Mobile Units — Design in Motion”, 2004, Z33 Hasselt



“Less — Alternative Livong Strategies”, 2006, PAC, Milão



“Revisiting Home”, 2006 NGBK, Berlin



“Civic Performance”, 2006 University Art Gallery, Staller Center for the Arts, Nova Iorque

paraSite em contexto museal



“Beyond Green: Toward Sustainable Art”, 2008, Museum of Arts & Design, Nova Iorque



“Beyond Green: Toward Sustainable Art”, 2008, Lewis and Clark College Portland, Oregon



“Beyond Green: Toward Sustainable Art”, 2006, Smart Museu of Art, Chicago



“Beyond Green: Toward Sustainable Art”, 2007, Smith College Museum of Art, Northampton



“Climate Capsules”, 2010 Museum fur Kunst und Gewerbe, Hamburgo



“Safe Design Takes on Risk”, 2006 MoMA, Nova Iorque



“Camp Out: Finding Home in an Unstable World”, 2012 Laumeier Sculpture Park, St. Louis



“paraSite”, 2005 Aksioma Institute for Contemporary Art, Ljubljana



“Born Out of Necessity”, 2013 MoMa, Nova Iorque



“Biennale du Design de Saint-Etienne — Teleportation”, 2010, Rhone-Alpes

Anexo d — Quadro de Exposições que Integraram paraSite (seleção)

Neste anexo encontram-se reunidas imagens de *paraSite* de Michael Rakowitz em exposição. É uma seleção representativa das variações expositivas que esta proposta tem tido em contexto museal. É também um elemento importante porque ajuda a demonstrar que os objetos museais são sobretudo representações parciais de um conceito. A organização destas imagens permite verificar de facto que as obras de Arte Funcional que passam para o domínio museal são sujeitas a estratégias de resignificação e de acréscimo de valor.

Frequentemente remetida para um plano secundário a exposição deve ser entendida como um exercício onde intervêm mais significados do que aqueles inicialmente previstos pelo artista. Um objeto em exposição é um objeto relacionado com as intenções e conceito do artista que criou o conceito da obra e relacionado com a operação de valores a que esta foi sujeita no contexto museal. A trajetória de paraSite ajuda a mostrar como a exposição de Arte Funcional não está estabilizada e o seu objeto museal reflete sobretudo a negociação de significados a que o conceito material e simbólico da obra de arte tem sido sujeita quando proposto para um contexto expositivo.



# Anexo e

Documentação relativa a  
***Daydreaming Devices em Exposição***  
Sofia Ponte  
Galeria da Cozinha  
Faculdade de Belas Artes  
Universidade do Porto  
19-20/12.2016

Neste anexo encontra-se documentação relativa à componente prática desta tese: uma exposição de Arte Funcional num dos espaços museais da FBAUP. A exposição concretiza algumas das estratégias que discuto ao longo do trabalho, a partir da apresentação da série *Daydreaming Devices* que iniciei em 2007.

*Daydreaming Devices* é uma série que consiste na criação de dispositivos performativos próximos do conceito de mobiliário conversível que combina Arte e Design, cujos objetos atingem o seu potencial quando operacionalizados num espaço social coletivo. Das várias propostas conceptualizadas, duas foram entretanto materializadas: *Dreaming Lounge*, 2007-2008, na MIT Barker Engineering Library e *Working Unit*, 2008, na MIT School of Architecture and Planning, esta última sujeita a duas iterações.

A exposição da série *Daydreaming Devices* coloca ênfase nas dimensões conceptual, social e funcional destes objetos. Dada a sua natureza incomum e este seu contexto de exposição — uma instituição dedicada à educação, produção e investigação de arte — esta apresentação assume como estratégia expositiva uma contextualização destes objetos através de materiais adicionais e complementares, originais e reproduções, legendas, fotografias, vídeo, textos de parede, documentos escritos e objetos associados ao contexto dos dispositivos construídos à época em que foram postos em funcionamento. Espera-se que deste modo possam ser compreendidos nas suas várias dimensões significativas.

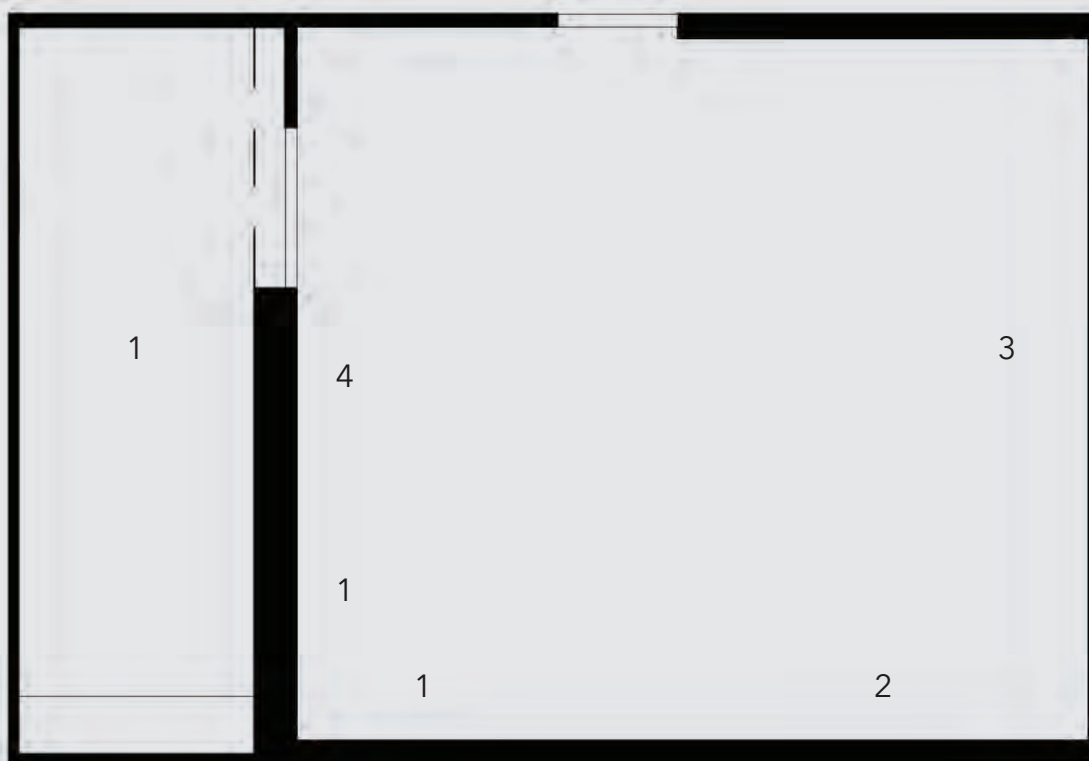
Com esta exposição pretende-se contribuir para a comunicação de uma ideia de Arte Funcional mais consonante com os valores atuais, propondo o envolvimento criativo do(s) seu(s) público(s), novas relações entre a contemplação e o uso da obra de arte, entre a imaginação e as vivências como os reptos fundadores.

Sofia Ponte

# C O Z I N H A

FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO  
AV. DE RODRIGUES DE FREITAS

PLANTA



## ***Daydreaming Devices em Exposição***

Núcleos:

- 1 *Daydreaming Devices* — Conceito do Projeto e da Exposição
- 2 *Dreaming Lounge*, 2007-2008 — Conceito e Construção
- 3 *Working Unit*, 2008|2014- — Conceito e Construção da 1ª e 2ª Iteração
- 4 Recepção do Projeto entre 2008-2009

# Daydreaming Devices

## Conceito

A partir de uma ideia de Estética da Participação Social aliada ao Design, *Daydreaming Devices* explora as potencialidades de espaços de uso coletivo. Através da produção de mobiliário transformável e da sua integração em espaços de vivência pública, os *Daydreaming Devices* são equipamentos mecânicos que pretendem desmistificar aspectos implícitos da socialização entre indivíduos, destabilizando os comportamentos “aceitáveis” e comuns no domínio público e no domínio privado.

Estes equipamentos são produzidos tendo em conta as circunstâncias físicas e simbólicas do espaço que integram, cultivando com humor o “inesperado” e o “imprevisível” na rotina do seu quotidiano. O design destes objetos é concebido para gerar simultaneamente estranheza e atração como estratégia para o estabelecimento de uma relação visivelmente performática entre pessoas e objectos aparentemente comuns e familiares.

*Daydreaming Devices*, propõem aquilo que designo por “estratégias ambíguas de conhecimento” — locais para recolhimento e contemplação, visando afetar a compreensão da vida acordada, às vezes inútil e estritamente relegada para a obscuridade da intimidade. São aparelhos utilitários e emocionais, que existem em espaços públicos ou semi-públicos, que atingem o seu potencial quando ativados em grupo.



Desenho (2007).

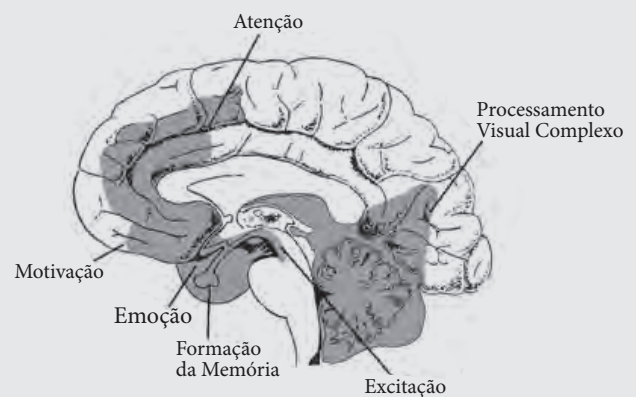
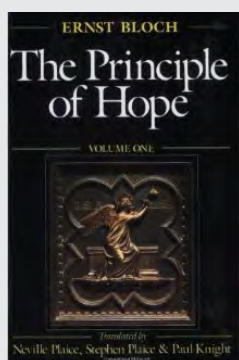


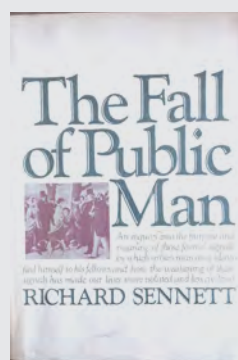
Diagrama da atividade do cérebro durante o sono REM.



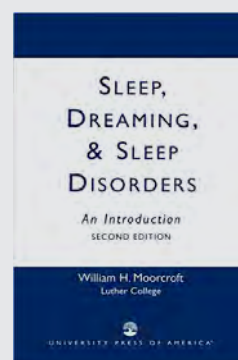
1986[1959]



1971



1974

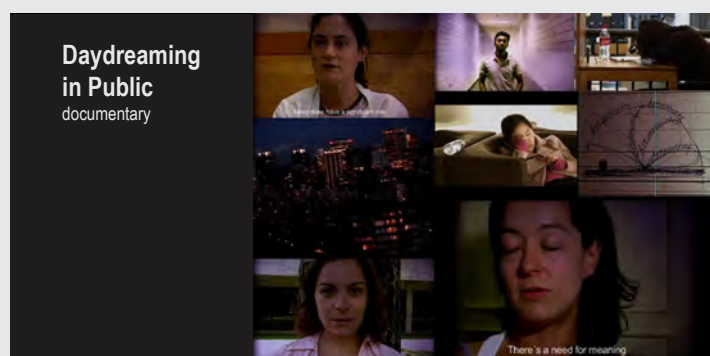


1993



2007

Referências que contribuíram para o desenvolvimento do conceito do projeto *Daydreaming Devices*.

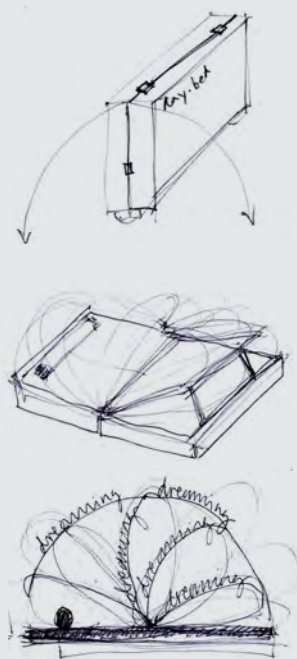


Stills do documentário *Daydreaming in Public* (2009).

# Conceito do *Dreaming Lounge*, 2007-2008

*Dreaming Lounge* é um projeto de uma cadeira-cama para pessoas que frequentam diariamente salas de leitura. Foi criado para conciliar a atividade de estudo e de sono durante o dia. É um dispositivo que encoraja que cultiva a consciência e o conhecimento intelectual e emocional. Para além de espaços de inspiração as bibliotecas académicas são locais de descanso que proporcionam dormir e sonhar, duas as condições mentais que afetam e influenciam o processo de aprendizagem. Depois de “sonhar acordado”, fica-se capaz de reconhecer mudanças, continuar a relacionar ideias e aprender mais sobre as mesmas. O conceito do *Dreaming Lounge* é expresso pelo seu design: um dispositivo mecânico conversível entre duas ações corporais diferentes: sentar e reclinar.

O *Dreaming Lounge* combina a aparência e as dimensões do mobiliário em uso na MIT Barker Engineering Library. É feito de MDF, um banco de passageiros reciclado de um Suburban GMC (anos 1990), aço, espuma e tecido. Integrou-se um canapé à parte de trás do assento que se eleva por cima da parte superior do corpo do utilizador do *Dreaming Lounge*. Este mecanismo é ativado através de uma alavanca manual de madeira instalada no lado direito da cadeira, que quando manuseada desdobra suavemente o canapé, protegendo a cabeça do utilizador dos elementos exteriores no espaço, como o som e a luz.



Desenhos exploratórios para desenvolvimento do conceito do *Dreaming Lounge*, 2007.



Imagens do encosto do *Dreaming Lounge*, na vertical (180 x 101,5 x 89 cm), reclinado e rebatido com canapé elevado (180 x 127 x 89 cm).



Imagens do *Dreaming Lounge* na MIT Barker Engineering Library.

# Processo de Construção

**1ª Etapa** \_Conceber mecanismo que liga a estrutura de metal do canapé à parte traseira de um assento que é elevado quando parte traseira do assento é rebatida (fig.9).

**2ª Etapa** \_Adaptar um banco de passageiro de um automóvel reciclado a uma estrutura de madeira.

**3ª Etapa** \_Projetar e construir a estrutura de madeira tendo em conta o banco de metal reciclado e na proporção dos sofás na MIT Barker Engineering Library (fig.10).

**4ª Etapa** \_Construir as peças que compõem o mecanismo que liga a estrutura de metal do canapé à parte de trás do banco de metal reciclado: transformar o manípulo do banco numa alavanca que eleva a parte traseira do assento e simultaneamente desdobra o canapé; Construir a estrutura de metal do canapé e as várias partes que adaptam o manípulo à madeira da cadeira-cama; Construir a alavanca em madeira (fig.11).

**5ª Etapa** \_Cobrir com contraplacado a estrutura do banco reciclado.

**6ª Etapa** \_Fixação do banco à estrutura de madeira. Cobrir a estrutura horizontal dianteira da cadeira-cama com madeira deixando as molas do banco visíveis.

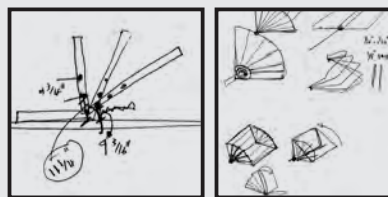
**7ª Etapa** \_Estofar a estrutura da cadeira-cama com espuma (fig.12).

**8ª Etapa** \_Fixação do tecido sobre a cadeira-cama (fig.12).

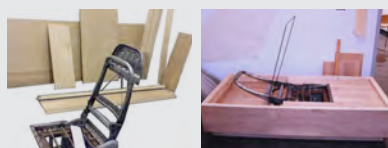
**9ª Etapa** \_Construir a almofada dianteira e a cobertura da alavanca.

**10ª Etapa** \_Cortar e costurar o tecido do canapé e inseri-lo na estrutura metálica traseira (fig.13).

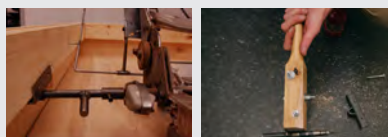
Colaboraram na construção: Matthew Mazzotta, Jegan Vincent de Paul, Charles Mathis e Magda Alberti.



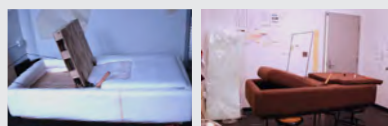
9



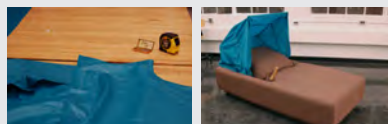
10



11



12

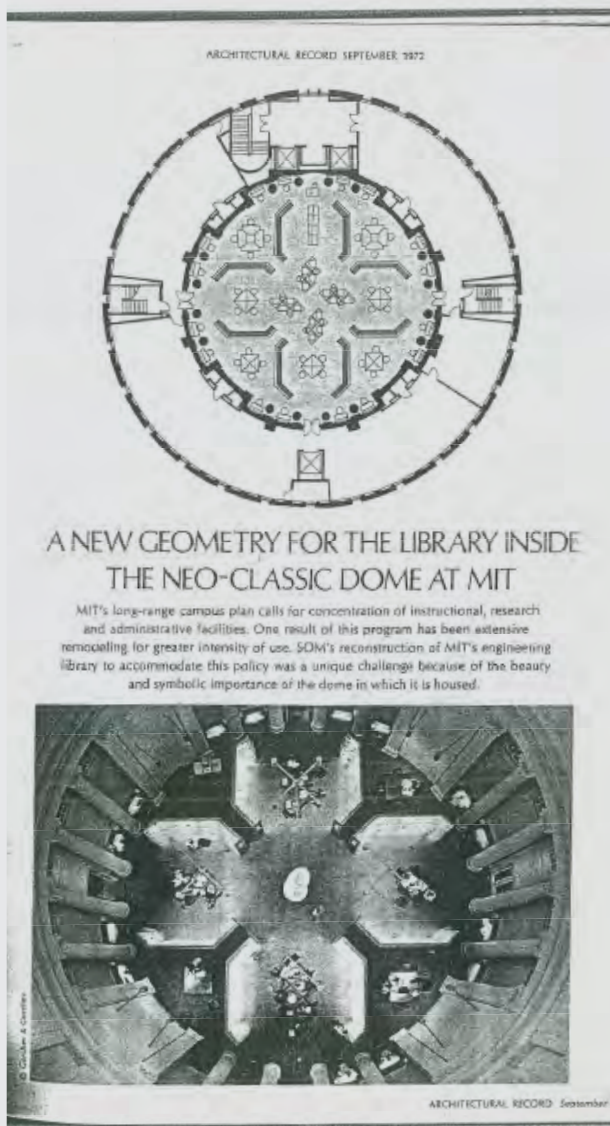


13



# MIT Barker Engineering Library

Reprodução do Artigo "A New Geometry for the Library Inside the Neo-Classic Dome of MIT", publicado na Revista *Architectural Record* a 09.1972.



Sala de leitura projetada pelos arquitetos Walter Netsch (1920-2008) e Edward Durell Stone (1902-1978). Sofás desenhados pelo artista Victor Vasarely (1906-1997).



Imagens captadas na MIT Barker Engineering Library entre 09-12.2007.

# Dreaming Lounge na MIT Barker Engineering Library de 10.12.2007 a 15.04.2008

Embora a aprendizagem tome várias formas, possa acontecer em qualquer espaço e em qualquer circunstância, há um espaço na esfera pública onde está estipulado que a aprendizagem acontece de forma contínua e previsível: as bibliotecas acadêmicas. Considerando que as bibliotecas são ambientes de trabalho que também podem ser vividos como espaços de meditação, socialização e de sobrevivência, o Dreaming Lounge procura evidenciar o adormecer em público, uma situação frequentemente encontrada em salas de leitura. *Dreaming Lounge* existe como uma forma de humanizar o espaço público e de acomodar, momentaneamente, essa prática vital.

## MIT WebMail

An email service from Information Services & Technology

Date: Fri, 01 Feb 2008 15:33:44 -0500 [03:33:44 PM EST]

From: Stephanie Hartman <chartman@MIT.EDU>

To: Sofia Ponte <sponte@mit.edu>

Subject: Barker bed installation

Hi Sofia -

I wanted to let you know that one of the welds that supports the "hood" on the bed has broken. The weld snapped and came out of the protective plastic tubing - I tried to put the metal back into the tubing, just to keep the sharp edges from hurting someone - but I'm not sure how long that will last. Do you want to try to fix it? Or when is the installation set to be taken down? A student asked me if we could keep it forever - but it may not have survived the first round of "wear and tear". : )

Let me know what you'd like to do -

-Stephanie

## Dreaming Lounge

a site-specific at the Barker Engineering Library | MIT  
10th December 07 - 11th January 08

Academic libraries are related to an increasing interest in research and learning. Their history is influenced by access to higher education, its development, diversification and growth. The responsibility of the library has changed as the priorities of the educational institutions have changed. They "can be viewed as information systems that both reflect and influence, and even help to create, paradigms and authority (...)"<sup>2</sup> I find libraries inspiring places not only because of the books, documents and technology they have available but because of the users they gather. Different people, with diverse experiences and interests, intersect around collected information on culture and time.

The **Dreaming Lounge** at Barker Engineering Library<sup>3</sup> is an art project that gradually evolved from my experience in reading rooms and the idea of researchers' mental activity filling this unique public setting. It is frequent to find people "day-sleeping" in libraries and at Barker in particular. This library is considered by the MIT community to be "a good place for napping." Its reading room is situated under the MIT dome<sup>4</sup> and provides comfortable couches that allow one to vary from the chair vs. table position into a more lounging situation. Although it happens, day-sleeping, is not considered to be part of Bakers' formal working environment, as in any other academic library. Nevertheless many of its users feel confident (and tired) enough to improvise a relaxing situation in order to prolong their long and continuous activity.

This project provides a day bed for merging the studying and sleeping activity during the day as a way to encourage a reflection on experiences that shape our knowledge, cultivate our awareness and perception. Besides spaces for inspiration libraries are communal places for resting, sleeping and dreaming, all mental conditions that affect and influence our individual learning process. After dreaming, one is more able to recognize changes, to continue to relate ideas, and to learn more about them.

The **Dreaming Lounge** is a day-bed created and planned for individuals that attend the Barker Library reading room daily. Its design combines the appearance and dimensions of the furniture currently on display in the library's reading space. It is made of plywood, one recycled passengers seat from a GMC Suburban truck (model of the 90's), steel, foam and fabric. Attached to the back of the seat is a canapé that smoothly unfolds above the upper body of the user. This mechanism is activated through a handle displayed on the right side of the day-bed, that when manually pulled back by the user, protects its head from exterior elements in the space, such as sound and light. The dimensions of the day-bed with the seat on its vertical position are 71' x 40' x 35' and with the seat reclined and the canapé unfolded are 71' x 50' x 35' (inches).

Directions: The Barker Engineering Library is located in the Maclaurin Building (B-10). Enter the Rogers Building (B-7) into the Infinite corridor, in Lobby 10 take elevator to the fifth floor.

## display dreaming lounge at Barker Engineering Library | MIT

Directions: The Barker Engineering Library is located in the Maclaurin Building (B-10). Enter the Rogers Building (B-7) into the Infinite corridor, in Lobby 10 take elevator to the fifth floor. Exit to your right into the library. The reading room is located after the circulation desk, 77 Massachusetts Avenue, Cambridge, MA 02139.

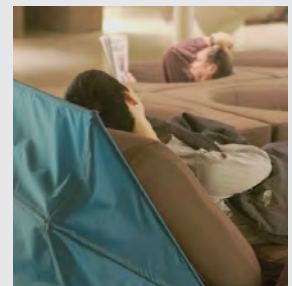
Hours: Monday-Thursday 9:30 am - 7pm  
Friday 9:30 am - 5pm  
Saturday 10 am - 5pm  
Sunday 11 am - 5pm

Last February 1999 - 2008

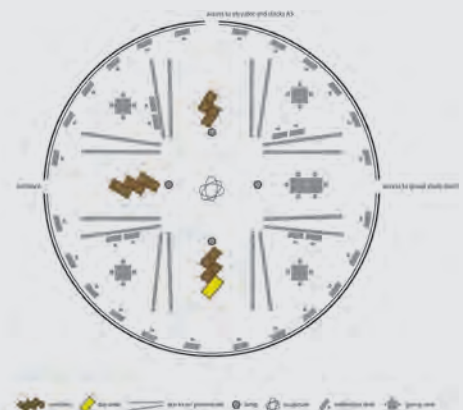
With the generous support of the MIT Council of the Arts

For more information:  
Heloise: heloise@mit.edu  
Stephanie: stephanie@mit.edu  
Department of Architecture (MIT)

photo: eugen oscar de paul



Imagens captadas entre 10.12.2007 e 15.04.2008.



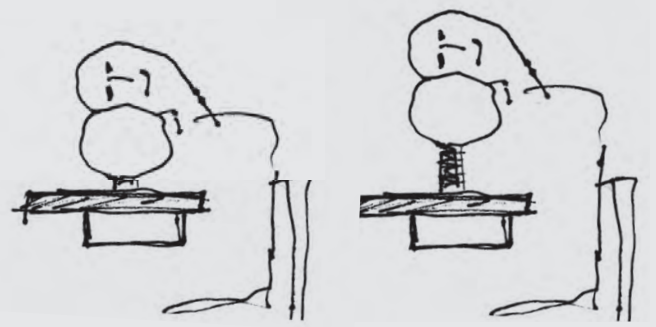
Material produzido e colocado junto do *Dreaming Lounge* quando instalado na MIT Barker Engineering Library.



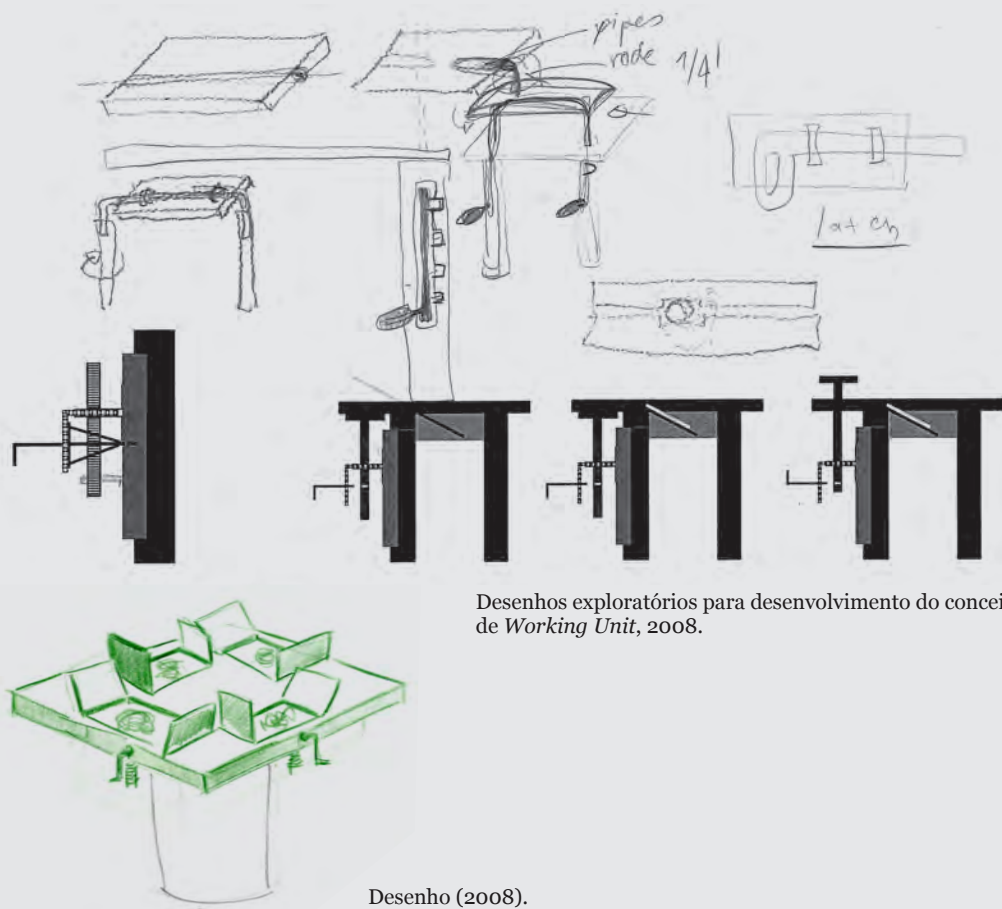
# Conceito de *Working Unit*, 2008—

É uma unidade de trabalho e repouso em madeira, para uso individual, constituída por uma mesa com almofada mecânica integrada. Foi criada para locais semi-públicos como escritórios, salas de reuniões, salas de espera, salas de aulas, salas de exposição de arte, gabinetes de atendimento e situações similares. Tem por objectivo contribuir para uma vivência não linear do dia-a-dia e para uma renovação do entendimento do mesmo, que frequentemente encontra-se desnecessariamente relegado para a obscuridade da intimidade.

Colaboraram na construção: Jegan Vincent de Paul, Charles Mathis e Álvaro Cardoso.



Desenho (2008).

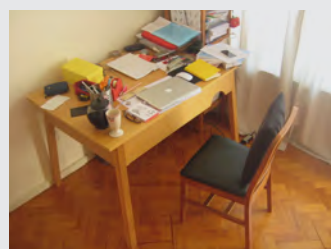


Desenhos exploratórios para desenvolvimento do conceito de *Working Unit*, 2008.



Maquete e 3D de *Working Unit*, 2008.

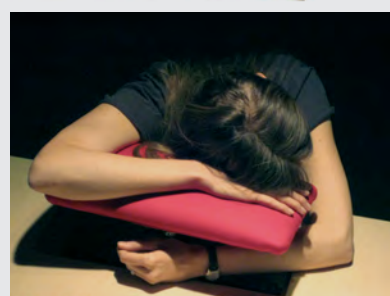
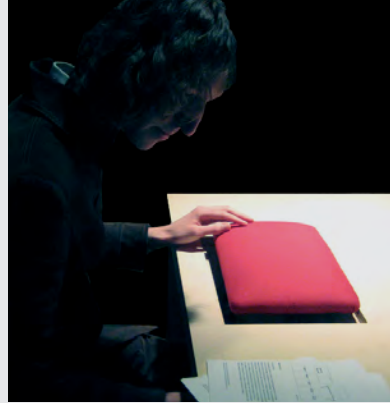
# Construção da 1ª Iteração, 2008 e da 2ª Iteração, 2014, de *Working Unit*



Imagens do processo de construção do sistema mecânico de elevação de almofada e da carpintaria de *Working Unit* #1 e #2.

*Working Unit* #2 propriedade da artista (*Working Unit* #1 destruída).

***Working Unit***  
**1ª Iteração em exposição na MIT**  
**School of Architecture and Planning,**  
**05.2008**





# Receção do Projeto Daydreaming Devices entre 2008-2009

MIT news

news  
recent  
research  
campus  
by topic  
events  
archives  
in the news

subscribe  
podcasts  
e-news  
tech talk  
news releases  
rss feeds

services  
request images  
submit news  
promote news  
media inquiries

about us  
news office info  
MIT background  
contact



## Grand pram: Student's chaise offers temporary escape

Sarah H. Wright, News Office  
January 16, 2008

The coziest corner in MIT's Barker Engineering Library is Dreaming Lounge, a mocha-colored chaise with a green canopy at the head and a wooden lever on one side.

Designed and built by Sofia Ponte, graduate student in architecture, Dreaming Lounge is a prototype for what Ponte hopes will be a place for MIT students to get a break from all the rational knowledge they must soak up.

Resembling a baby carriage for grown-ups, Dreaming Lounge offers a way to center the student who's gotten off-balance. Settle in, pull the wooden handle back and the canopy lifts over your head. Once beneath this soft dark roof, the brain is shielded from the grid of rational journals shelved opposite the lounge—Nordic Hydrology, Noise Control, the Journal of Risk and Reliability, to name a few.

"Dreaming Lounge is a bubble of air, a way to breathe and access inner categories of knowledge, like ethics and dreams. It's a place to combine the rational and the irrational," said Ponte.

Ponte, a native of Lisbon who has traveled widely, cautioned the Lounge is neither a bed nor a refuge for people in transit.

"It's for MIT students and researchers. It's designed for libraries, but I'd love to see it in any learning situation," said Ponte.

She acknowledged the head-canopy, once in place, seems to exert a definite pull to sleep, perchance to dream. This was one reason not to extend the canopy to a full-body length: too cocoonish.

The other? "I tried it—too medical, too much like an MRI," said Ponte.

Once her basic design was set, Ponte turned to construction. Dreaming Lounge, it turned out, presented nuts-and-bolts problems and an adventure in MIT resourcefulness that would take her beyond the Institute's classrooms, libraries and studios.

Ponte needed a moveable seat; she found one in a Somerville dump, extracting the steel frame and some foam for the lounge from an abandoned Chevy Suburban. She carved the wooden handle herself from a 2x4, and she got the mocha fabric from a supplier to hospitals, airports and schools.

Her hunting and gathering didn't end there. "I'd never upholstered anything like this, and now I was making furniture. I needed someone who knew how to sew," Ponte said.

The student was ready: the teacher appeared via Craigslist. Ponte's ad—"Will pay for upholstery advice on daybed with moving parts"—intrigued Magda Aliberti, a theater designer in her 40s based in suburban Boston.

"We worked together for two mornings, starting at seven, stapling and gluing the foam, making a pattern and cutting the fabric. I stapled and sewed the fabric over the foam and sewed the ribs into the canopy. This is my final, with Magda's help. I met the deadline. Dreaming Lounge blends in with the library furniture," Ponte said.

ses to refine Dreaming Lounge next term, tried footwork by Dreaming Lounge plans to Pacheco Brothers, upholsterers

(an estimate of three thousand dollars—too much! But we got into the project and gave me advice on it," she said.

ge will recline between Machinery Annual and Tunnels and 60. 15.

77 Massachusetts Avenue  
Cambridge, MA 02139-4307

817-  
news

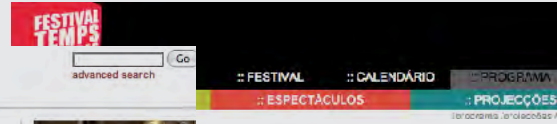


Photo: Donna Lowentony  
Sofia Ponte, an MIT graduate student.

**"As intervenções artísticas em público são ainda mais surpreendentes quando compreendemos a visão do artista, como nos é dado a ver em DAYDREAMING IN PUBLIC."**  
Rajele Jain no âmbito dos *Prémios de Cinema para Filmes sobre Arte* do Festival Temps D'Images Portugal, 2009.

SESSÃO 1 13 NOV | 14h00

**DAYDREAMING IN PUBLIC**  
Sofia Ponte, Tiago Pereira  
Portugal 2009, 0'

## Grand pram

Architecture graduate student Sofia Ponte relaxes in Dreaming Lounge, which she built and designed.

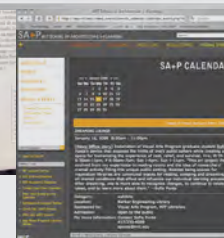
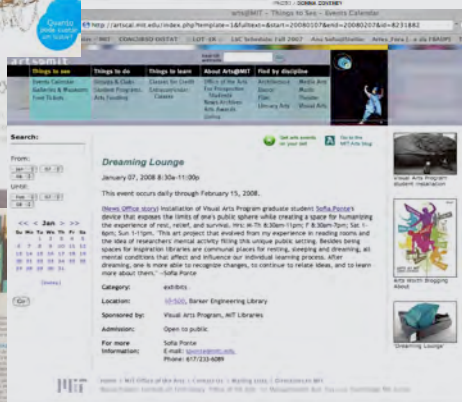
Resembling a baby carriage for grown-ups, Ponte's Dreaming Lounge offers a way to center the student who has gotten off-balance. Settle in, pull the wooden handle back and the canopy lifts over your head.

"Dreaming Lounge is a bubble of air, a way to breathe and access inner categories of knowledge, like ethics and dreams. It's a place to combine the rational and the irrational," says Ponte.

Dreaming Lounge is on display in Barker Engineering Library through Feb. 15.



**dreaming lounge**  
concept: contribution: display: by sofia ponte

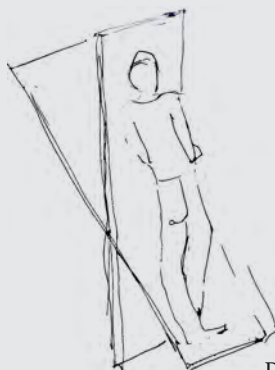


# Daydreaming Devices a concretizar

*Daydreaming Devices*, é o nome do projecto que desenvolvo desde 2007 no âmbito das artes visuais, e que estou em crer conduzirá a minha prestação artística ao longo da vida, consiste no design e construção de instrumentos transformáveis e da sua inserção em espaços de vivência pública.  
Escrito em 2009.



Desenhos exploratórios para *Fonte* 2009



Dear Arthur Zmijewski,

Here follows some ideas explaining what I do, what it has to do with art, some political thoughts and a project I would like to see at the 7<sup>th</sup> Berlin Biennale.

I feel I am leftist, believe in progress and that astronauts Armstrong and Aldrin did reached the moon in 1969. But this really doesn't say much about my work, me or the place I am coming from.

My needs are political.

How I articulate and live with them is totally political.

**My comprehension of reality and of its representations determines me politically.**

I identify myself with a kind of artists who are people with a big and obsessive need

to see,  
to learn,  
to know,  
to try,  
to change  
patiently, persistently, obsessively

I learned from them, that the product of an artwork is to make something improbable to happen, like provoking an effect that becomes a need in a different generation. Change is not really the point of art but it might happen along the way. What art produces, besides encouraging cities and countries economies, is a total mystery.

(...)

Excerto da candidatura submetida à 7<sup>a</sup> edição da Bienal de Berlim, 2011, com a proposta *Stretcher* | *Espreguiçadeira*, 2010.



Desenhos exploratórios para *Torre Vigia-Descanso*, 2009.

# **Documentação Visual de *Daydreaming Devices em Exposição* na Galeria da Cozinha 19 e 20/12.2016**

## **Daydreaming Devices em Exposição**

Galeria da Cozinha 19-20/12 . 2016

### **Horário**

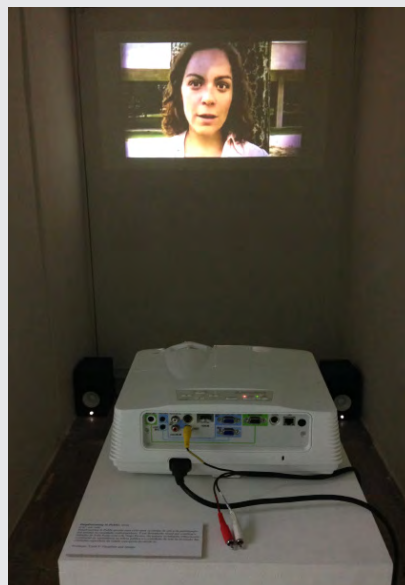
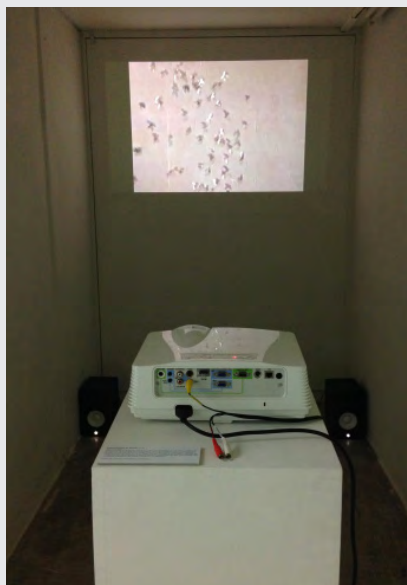
19/12 das 14h30 às 18h30

20/12 das 10h às 17h

Componente da Tese  
de Doutoramento em Arte e Design  
**Transformar Arte Funcional  
em Objeto Museal**  
apresentada à Faculdade de Belas Artes  
Universidade do Porto  
por Sofia Ponte

**Cartaz da Exposição**

**Documentação Visual de  
*Daydreaming Devices em*  
*Exposição na Galeria da Cozinha*  
19 e 20/12.2016**



**Vistas Gerais**



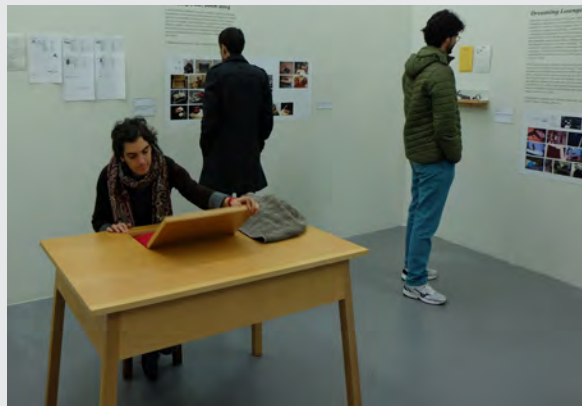
# Documentação Visual de *Daydreaming Devices* em Exposição na Galeria da Cozinha 19 e 20/12.2016



## Vistas Gerais



# Documentação Visual de *Daydreaming Devices* em Exposição na Galeria da Cozinha 19 e 20/12.2016



## Vistas Gerais

**Anexo e** é parte integrante de  
**Transformar Arte Funcional em Objeto Museal**  
Alguns Desafios à Musealização de Arte Contemporânea  
Tese de Doutorado em Arte e Design  
apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto  
por Ana Sofia Lopes da Ponte  
Orientação de Professora Doutora Lúcia Almeida Matos  
09.2016

Agradecimentos:  
Equipa Norcópia  
Filipe Alberto (imagens da exposição)  
Inês Ponte  
Joana Ponte  
João Rodrigues | FBAUP  
Luís Nunes | FBAUP  
Patrícia Almeida | FBAUP

Programa Doutoral

Bolsa de Doutoramento

Entidade de Acolhimento





## **Anexo f – Entrevista a Charles Esche**

### **Transcription of the Interview with Charles Esche**

**Date:** 24 de setembro 2015

**Place:** Museu de Serralves, Porto

**Interviewer:** Sofia Ponte

**Project:** PhD Research

**Subjects Discussed:** Curatorial Practices; Functional Art; Museum of Arte Útil; Modernism

**Length of Interview:** 00:53:38

**Transcript:** 18 pages

**Sofia Ponte (SP):** My PhD is on something that I call functional art. I have three case studies which are: Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle*; Mike Markovic, *Parasite*.

**Charles Esche (CE):** Which one is *Parasite*?

**SP:** It's the inflatable structure that gets hooked into the ventilations of air conditions of buildings.

**CE:** I see which one you mean. It's an old one, isn't it?

**SP:** It is. It's from 1998. The third is Amy Franceschini, who is a San Francisco based artist, called *Victory Gardens*. She made these shovels and bike trucks to replant this system of gardening from the Second World War, when Americans started to cultivate their own gardens to grow their own.

**CE:** Did you come across Bonnie [Ora] Sherk, *Living Library* (1970s)? She is in San Francisco and I wonder if there is any relationship. That was more in the 70s. She did a garden underneath the elevated freeways and she was working underneath them. Then she started to do living libraries or so, which were like garden libraries. It might be interesting to check her out.

**SP:** It was really good to go to the *Van Abbe* [Museum] because I realised that one of the strategies you are already implementing is this collective curatorship. But what I would like you to think about: where is the most

**challenging curatorial work taking place for you, inside or outside the museum?**

**CE:** Outside [Laughing]. They are very different disciplines in a way, and I suppose for me – because I do both, I work both inside and outside – there are advantages to both and disadvantages to both. Outside is where you can be the most innovative because you are not necessarily dragging a tradition with you. At the same time, you don't really have the capacity to think historically which you have inside the institution, particularly in the art collection. That means you can actually locate possibilities today and link them to untold stories from the past. That's one facet the museum can do that obviously you can't really do outside. If you can do that innovatively and in a challenging way – and I think that's really an exciting development or an exciting area. I'm not very content with the way the art world deals art. I think it misses most of its potential in the name of marketing commodity production. The way that the art world captures an artist like [El] Lissitzky or a movement like *De Stijl* or *CoBra* and then turns into this object-based commodity is a loss of perhaps seventy per cent of the potential of the work. One of the things that you can do in a museum is to reignite some of the potential that lies in those objects. You can work with the archives and work with narratives around it and not have this modernist idea of the purity of the art form and then, connect to what might do in the world today – again this sort of functional aspect or *Arte Útil* aspect. That, for me, is something that you can only really do in the museum in an effective way because it is a long term trajectory. Where can you be the most inventive, I think it's in the outside. It's in biennales to some extent but also in public works or in artists' initiatives and things like that. That's where the possibilities that might not yet be mapped are made. They are not made in the museum. The museum is always reflective of what has already happened and hopefully it can do this through thinking historically. What I'm interested in when the collection displays is the link between art and social change and how social change can be understood today. That's the museum. I suppose an easy answer is outside. A more complicated answer is that each has its possibilities. I'm quite happy to make use of both. It's not as I would choose one or the other but I think where you can be most challenging, where you can get in most difficulty – which is when it gets interesting – is in the outside projects. Museums can be a bit secure and also they can be quite resistance to change.

**SP: What are the biggest challenges that *useful artworks* pose to museums?**

**CE:** The biggest challenge is that in some ways they defeat the mission museums have been given by the state in many cases, or even just by their own history, which is as “freezers”. The fundamental task of the museum is to keep objects in completely pristine unused conditions. As soon as you start talking about the question of use, whether it can be activated in ways that people can then build upon them, can change them, can alter - maybe not physically but mentally in terms of the space - they immediately come across this fundamental definition of what a museum is, which is a place that locks things in place and never seeks to change them. So, you are working the definition of the very institution you working if you start talking about functional art or useful art or *Arte Útil*. I think that is the biggest challenge. It is like using a hammer to screw in a screw. It's the wrong tool in a way but it's the tool that we have and also, I think that tool needs to change. We need to find out how to put screws in with a hammer [Laughing].

**SP: How do you feel the artistic community is receiving your curatorial work?**

**CE:** You mean personally or in general?

**SP: In general.**

**CE:** How are they receiving curatorial work?

**SP: The kind of curatorial work that you are developing because it is provoking. It's a provocative work to the establishment.**

**CE:** Yeah, I think so. I'm not so sure. Maybe the artistic community is difficult for me to envision. I think a large part of the artistic community is very conformist and I don't think they dislike it. I don't think they are interested. There was a great quote from, not an artist but someone very important, the director of the White Cube Gallery, when he came to see the Sao Paulo Bienal where he said, this exhibition is not for art moguls like me. So, I think there's just a sort of a lack of interest, a lack of engagement with it from that side of art community. Then, obviously the artists that we are working with are very engaged with it and continue to be engaged. Someone like Tania Bruguera - who's someone we worked with in this *Arte Útil* - is working in parallel with us. We are checking with each other and Gemma [Medina] and Alessandra [Saviotti] who are doing their work in relationship to that but also taking it in different directions. I think that's very parallel. Many artists whose exhibitions we've shown recently. I can list a whole list of them. That is the artistic

community that we are interest in. But a large part of it, I don't know how big, maybe seventy-five, eighty, eighty-five per cent, are not really interested. I supposed the disinterest is very mutual [Laughing]. I don't think there is an active disliking. I don't think it's threatened, unfortunately perhaps, at the moment but it's not something that they are engaged with. If we talk about artistic community in general, there's our minority artistic community. I feel pretty happy with that group. I think it needs to be broader and we need to really forge links between the artistic community and other kinds of experimental zones of behaviour, whether that's hacker culture or certain technologies that are thinking about social design and things like that, or in relation to some NGOs [Non-governmental organisations]. I have been working a lot with housing projects in Indonesia and also in Brazil recently, and seeing what the artistic thinking can bring to those communities or those plans. That for me is really interesting. That is when the artistic community ceases to be this sort of isolated zone of pure aesthetics, modernist. It's always fighting modernisation, and modernism and modernity and everything which starts with the word modern. I have been playing recently with the idea of *demodernisation*, as maybe a way that we can start thinking about how we need to progress. If we think about decolonisation as being one process that we are engaged in. Decolonising the mind has been talked about and how we decolonise museums. Maybe we need to think about *demodernising* the mind and *demodernising* museums in parallel with that process. That would be about getting away from this exclusive zone of aesthetic purity that art world has built up in the Twentieth Century. Ultimately, I would hope what we are doing would be threatening for them [the conformist art community] but I don't think it is yet [Laughs].

**SP: How would you describe the curatorial model developed with the exhibition *Museum de Arte Útil*?**

**CE:** The interesting thing about that is that it's hard to say what the roles were in that project. I think that was really positive. We had Tania [Bruguera] as an artist, who was performing the role of a curator to some extent but also remaining an artist in relationship to the show, in the sense that she would come in with these crazy demands and somehow that was outside the status, which I think it was very useful. We had a group of designers who were also playing the role of curators. We had our own curatorial team, particularly Annie [Fletcher] and Nick [Aikens] who were working closely in parallel with Tania but also sometimes in conflict with Tania, and also sometimes in conflict with the design



team, who were each one working in relationship to their own histories so, in some sense, bringing them all together. There was this team that was arguing quite a lot but also out of that argument actually something valuable came. Maybe to go back to the idea about thinking historically, it was an attempt to locate these practices historically in order to give it some basis. Not to say that it's a new invention in the sort of neo commodity fashion fetishist idea, now we have a new movement, Arte Útil and now everything is going to be different because now we are going to go in this direction but to say this has always existed. We have examples in the archive going back to the mid Nineteenth Century saying that this has always existed. We did a project later called *Confessions of the Imperfect* which again located back with [John] Ruskin in the Nineteenth Century and before we did one called *Forms of Resistance* which again used 1848 as a model of starting up something. You can use 1789 as well but you kind of look at these trajectories of modernity and you don't try and re-write them for today. I think Arte Útil was part of that tendency. But then, it was an even bigger team and an even bigger collaboration and an even constructive conflict. Does that answer to your question [Laughing]?

**SP: It does. It shows that you developed a very complex curatorial model.**

**CE:** Often too complex, I think. That's true. It would be much easier to run the [Van Abbe] Museum in a completely hierarchical mode because everything will then get done and everybody would be happy probably because everyone would know their roles and things like that. As soon as you decide democratically, for political reasons, that that's not the way you want to do it, complexity flows in because of the complexity between the relationships and the still existing hierarchies. I'm still the director which can be confusing for people and even for me. What is my role within that? What is the curatorial designers or artists' role? What's the public's role in this? How can we share?

We are at the point of trying to think about this in relation to the locality, where we are. How we can be a kind of synapse that connects people, has an input and gives an output. Sometimes we generate so much within ourselves and we need to be able to [unclear] those inputs more. Analysing the locality is very new but has come out of the thinking about *Arte Útil* and how that really worked sometimes at being open to different communities to come and use it. Whether it was an *Honest Shop* or *The Light Therapy Room*, those two in particular, we saw built or lift micro-communities who were then using it and making it functional. We need that community engagement or people's engagement in order to make *Arte Útil* something real.

**SP: What I understand from my stay is that people resist the *Van Abbemuseum* a little bit. I talked with some Dutch people and they are a little bit suspicious about what's going on at the *Van Abbe*.**

**CE:** Yeah, I think so. In the Netherlands you mean, right? I think so. I think people are quite suspicious. I'm not sure why entirely. Obviously, we are doing something wrong in how we speak to them but maybe also that's just a big political divide. It's just like they are on the other side. Of course everyone is reluctant to admit that because there is this stupid sort of leftist idea that the art world is somehow on the side of democracy which I don't think it's true. It is nonsense. There is this idea so people don't like to see it. It's just a political difference that what we are trying to do is politically unacceptable to the more sort of neoliberal constructs. That's fair enough. Why should we all want to agree on things like that? But I don't know whether that was the nature of the suspicion.

**SP: I don't think they understand the kind of art that is going on down there; the kind of art proposals coming across in the museum. I stayed with a family of Dutch people. They were not familiar with the contemporary art and they are educated people. But you'd feel there is a gap.**

**CE:** Yes, definitely. We feel that as well. For a long time one of the principles I had was hospitality in the museum but then I realised that was sort of nonsense in a way because we were still doing what we wanted to do together with the artists. If we were really hospitable we would do these endless Picasso exhibitions. That would actually make people happy and feel at home because they'd know that's within the patterns of how to consume art that everyone is familiar with. I just don't see that historically as the role of the Van Abbemuseum, to do that. I mean, it might have done a Van Gogh exhibition in the past, long ago in the 1950s but its role has been quite different even from the time of Jean Leering who was a predecessor of mine and onwards. So, there has been a long period in which that experimentation has taken place and it is kind of surprising that it is still a problem. Basically, I feel what we do is in the tradition of [Jean] Leering or [Rudi] Fuchs. It is basically continuity. Of course is a very different kind of art but so was Fuch's art when he was showing it, and so was Jean Leering's art. There is continuity in terms of that experimentation and it has never really found its home in the Netherlands but it has always been allowed to survive up to now. That's a good thing. There might be no understanding but there's also not (I don't know, unless you have experienced it

differently) a desire to simply make it into a conformist institution which just does the things that are expected of museums in the most straightforward way.

**SP: I think it is very interesting how you are continuing the story of museum. I read the history and it's very interesting to see how this museum has always tried to be creating its own space inside the Netherlands.**

**CE:** I think so. That was the appeal of the job in the first place, that it had that history. Maybe we'll always be struggling with this. I think one of the interesting things is maybe within Eindhoven at least, the art scene such as it is – it lost its art academy some years ago - there is not really much of an art scene there [Eindhoven] and the art scene that it is there, I feel is very, very conservative. They are really stuck in the modernist trope and that makes a gap from the art scene, which is a shame, but I don't know how else to deal it. If you really reject modern methodologies then it's hard to have a conversation with a modernist. It is. It's like having a conversation with a communist, if you are not a communist. At a certain point you are just going to disagree.

**SP: You see a lot of vintage stores in Eindhoven [Laughing].**

**CE:** [Laughs]. Yeah, but that's Northern Europe. It is so overwhelmed by nostalgia for its supposedly glorious past that there is very little space for the future, except if it is technological or whatever. That's how they see the future, sort of a series of new iPhones.

**SP: In *Arte Útil*, you have mainly created a show without artworks?**

**CE:** Yeah. I don't know what an artwork is, though. I don't really know what an artwork is, in that sense. We curated without the modernist definition of art. Yes, that's probably true. In the sense of this discreet aesthetic object whose auratic power is to reference other aesthetic objects that have been made in relationship to it. Almost like a relic. Like you have a bit of the cross, you have bit of Donald Judd. It feels quite similar. For a local museum to have a Donald Judd, it's a bit like a local church having a bit of the holy cross in the Twelfth Century in Europe or something like that. That plugs into the modernist cannon - again, it's a religious term – of approved acts and approved texts and approved objects which don't need to be questioned; that shouldn't be questioned, are actually a fundamental religious doctrine. If you don't do that you are heretical. You are basically outside of that model. I supposed the artworks that we show – if they are artworks; I'm not even that interested in whether they're artworks or not – are often not really within

that canonical system of modern art. In that sense, they are maybe not artworks in the same way that it's not catholic to go outside of the Catholic canon. So yes, it's true but Catholicism isn't the world and neither is modern art. Modern art isn't *art*. Modern art is part of art.

**SP: How did this model you guys arranged for the *Arte Útil* exhibition influenced your later curatorial activity? What changed from your previous practices?**

**CE:** I wish it had influenced it more. I think it is still influencing it. We still struggle with how to build some of the models of what we did in *Arte Útil* into the museum on a more permanent basis. I noticed that all the time. Internally, there's some resistance but there's lack of knowledge and I'm not sure how to build it in. Yeah, so we are still in that process. It's clear if you look at subsequent exhibitions like Ahmet Ögüt's or *Compassions of the Imperfect*. But then, I see *Arte Útil* also in the line with previous exhibitions like *Becoming Dutch* or *Forms of Resistance*. It's not as if it was this big exception but certainly the subsequent exhibitions have taken some aspects of it, including certain ideas of engaging with communities, certain ideas of engagement with education which were there, and which we continued. We teach in a number of universities and academies as an institution as a whole. That has come out of *Arte Útil*. The educational side is working quite well. We wanted to take the archive into the collection but we didn't really know how. We are still supporting it together with a couple of other institutions, including one in England. It is not part of the collection because the issue of ownership came up. The issue of who would you buy it off because it is not owned by anyone, which was interesting because it is the reverse of the usual question. The question was that we couldn't buy it because there was no one who could sell it [Laughing]. It was right because it shouldn't be owned by anybody. It doesn't make sense to buy it. But then if we can't buy it, we can't use the budget, which is meant for buying things, to not buy something. You hang up against this sort of basic law, sort of Grundgesetz [basic law], the constitution of the institution. You start to find the limits of that when you are in these questions. I think we are still pushing against those limits and figuring out how we can solve them certainly in education and to a certain extent also spatially. We've changed the ways that we think about rooms in the old building. We are trying to make them more functional for different kinds of uses and not just for the disembodied eye to look at. I think you see that when we did Ahmet [Ögüt], when we had these tables where you could actually meet him and talk. Then we

brought in students from number of our connections in the academies to actually work in the space. How it is problematic for other people walking around and how do you mediate that. All those questions emerged as a result of what we did in *Arte Útil*. So, it has had quite a profound effect but its visibilities peaks at certain moments and then goes underground again. Maybe that's also fine. It doesn't have to be that the [Van Abbe] Museum is always the *Museum of Arte Útil*. That it survives as a long term trajectory is I think where we are heading for and that's working. You see it popping up. You see the question is always popping up and what Gemma [Medina] and Alessandra [Saviotti] are doing constantly feeds back into the [Van Abbe] Museum as well. How they do that; how we organise these exhibitions that they take or that we take. Again, it is sort of shared ownership. No one is quite sure who really owns it – I think is collective - and Tania's role in that is also not clear. But that lack of clarity allows us to do certain things that would be more difficult if it was actually clear this is an artist's project. You'd have to ask this person in order to do this. It would be much more restricted. The lack of clarity allows things to grow organically into different directions not only in the Museum but also outside.

**SP: You already answered this question but then how did the show *Confessions of the Imperfect* developed from the *Arte Útil* exhibition?**

**CE:** It's interesting. It's always the same and I think we'll do it again in 2017. Maybe it's because what we are saying is not understood. It is trying different ways to say, this is a history of our zone in the world, which has had profound effects on the rest of the world because of colonialism, and it's a history which is rooted in the idea of the modern. We are trying to find ways out of the modernist doctrine, modernist faith while still keeping our connection with history and not doing a sort of like zero hour remaking of everything. It's not a revolutionary change but a change which tries to find different trajectories. *Arte Útil* was clearly including its reference to the past and then, mainly display of contemporary artworks with the archive saying, this comes from somewhere, and this somewhere is not the modern history you'll find in the history of modern art or in a [unclear] book of art of the Twentieth Century, but it's interesting and we think it's valid. *Confession of the Imperfect* was also trying to say, if you look at a figure like John Ruskin and see his attempt to create a different kind of modern trajectory, not exactly at the beginning but in an early phase of modernity, that that's a path we didn't walk down. We walked down another path - which ended up in [Clement] Greenberg and in [Michael] Fried and Hal Foster - and there is this other route which we find, for the contemporary moment, more

interesting because it is not about this isolation of the aesthetic experience within the museum and within the object inside the museum.

**SP: How would you describe your curatorial work currently, in practice?**

**CE:** That's a difficult one [Laughing]. I don't know. How would I describe it at the moment? It's confused, is probably the best. I suppose the situation that I'm in very honestly, is that I don't know the extent to which the art world is the place that you can do the things that I would quite like to do. I'm quite puzzled about that. I have been doing this now for twenty-five years and I thought for a long time the art world did give you permission, it didn't really say no. With the reduction in the financial but also the imaginative capacity of Northwest Europe, which is where I'm based, I see that's not necessarily going to be true in the future. I think it's maybe true in other places but I'm not sure if it's true there. So, there's more distrust of things in general. Yeah, more distrust of things that depart from the truths the Northwest Europeans hold to be self-evident - truths about their own superiority, about their own technological, political, economic, social development and about the "un-development" of others. About the extent to which it gives them a responsibility – like a White Man's Burden – but at the same time it also gives them an advantage which must be maintained at all moments. Any growth which happens elsewhere in the world has to imply that growth also has to happen in Northwest Europe or North America, but I don't know that so well, first. The train keeps moving so the front also keeps moving and there's no sense in which there can be this coming together. I think that many people in their everyday lives question that. I think that on a subjective level we all say, Oh maybe growth isn't the answer and maybe the doctrines of modernity are not the doctrines that we need to follow anymore in terms of ideas of progress and of linear history. But it seems, and if you look at *Syriza* or you look at *Podemos* across the border that's what they rallying up against, that structurally that's incredibly hard to change at the moment. For me structurally the art world, which is the territory I work in and I see those as connected obviously, those borders are getting narrower. I feel I'm banging up against them more. So, maybe this idea that is not art, it's maybe true. Sometimes, I think we should just leave the art world but then I would have to leave the museum because it is so located within the art world. That's where I am at with my thinking. I have not made the decision and that's partially because I'm a coward about making that decision. Partially is also because I'm not sure there's anywhere else. If I look at the NGO world or, to the extent that I know, the hacker cultures and things like that, I

don't know what I can contribute there, even though I think they are really valuable. What's going on with [Edward] Snowden or [Julian] Assange or things like that are incredibly important to understand the world system, as [Emmanuel] Wallenstein talks about it. This idea that there is a system which basically manages what is the common sense and manages what is controlled. Not necessarily by some evil genius but just the system itself as an operating system which controls how you access programs, what parts of programs you can access and what you can do. I think that metaphor of the operating system and the world system is quite similar. There is nobody really controlling it but at the same it is fundamental to how we think. That feels to me like needing to be questioned at the moment. We are sort of in a transitional moment I think. I think this thing will happen. Whether will be in my life time or not, I don't know but I don't think that the current singular model of development of modernist progression and of modern art as part of that are going to survive indefinitely. At a certain point they'll hit either an ecological barrier or a social barrier which will break them. It will break it and that would be great [Laughing].

**SP: Who do you work for?**

**CE:** It is a very good question and I'll try to be as honest as possible. I think, honestly, I work for those ideas not really for people.

**SP: So, you are in an endless mission?**

**CE:** In an endless journey of discovery, let's say [Laughing]. The mission always changes. If you have that input/output model, what you take in changes what you take out. I think mission sounds too...I mean, I think there is an aspect of sort of religious logic like there is to modernism, like there is to Catholicism or whatever. There's a religious foundation, or faith based foundation to what I'm thinking when I say we are in a transitional times. It's based on my observations but it is also based on a way of observing which is belief based, fundamentally. So yes, I think there is some missionary element to it, in that sense. But I hope it is not a mission which is doctrinal, which is fixed and has its own cannon but that it can be re-written. That's what we are trying to do at the moment, re-write the history of the museum. On the very concrete level it can be re-written.

**SP: I have one last question. Nick Aikens mentioned briefly that you are in the process of thinking about acquiring an *Arte Útil* object.**

**CE:** Yes.

**SP:** How is that going to happen in concrete ways, in the museum pragmatically? How are you going to show the audience?

**CE:** He means the Tania Breguera? Yeah. Well, we'll put it in the toilet and we'll make the toilet unisex so that both man and women can see it.

**SP:** I was wondering, only man will have access to it.

**CE:** We have gone through the process. We have permission to make it unisex. When we install it, we have to change the architecture. So, when you go in we can share it. Those things are not so problematic with the Dutch. That part of Dutch notion of tolerance was able to accommodate that. So, it's ok. That's how we are going to do it. When we are going to do it, I'm not sure. Time is a relative phenomenon as we know. We never quite know when it's going to happen. But it should at some point.

**CE:** I hope that was useful.

**SP:** It was very nice to have your statement because you are one of the few curators who are introducing this in a very consistent manner.

**CE:** I just think, there's a lot of talk of *de-development* or, as I said, my own term was kind of *de-modernisation* — that's probably within the art context — or *de-colonialism*. I think these things are all playing their part in trying to think beyond the current paradigm. The problem is that the current paradigm — and it was really illustrated in the way that Syriza was dealt with by these lawyers. These are people who are imposing the law. They are not writing the law which is what they are meant to do as politicians. They are not economists, they are people who are imposing a set of rules determined broadly by the free market or by the banking sector and they are simply there to enact those rules. The fact that they were all lawyers — which is what Yannis Varoufakis was writing about, that he was confronted with lawyers — whose legal minds, whose legal training is completely beyond the idea of inventing some new concept. Yes, they are about applying what is written down by a parliament, in this case, in law but in many cases, it is not a Parliament. It's the banking sector or it's the independent banks, national banks or whatever, who are not democratically accounted for. They give them the laws and their job is basically to apply them, or to argue for this particular case being inside the rules or outside the rules but never to step outside the framework of what has already been established. When you have



that, you are in a very, very, very narrow cage in which there is no escape. And what you saw with *Syriza* was, because of the economic weakness of Greece, they were able to impose those laws as though they are laws of nature; as though there is inevitability to it and there's nothing you can do about it. They were able to impose them [the laws] on a whole democratic polity which has said no to them. That's kind of amazing, when you think about it. The capacity there had to be there and the thinking would go as far as to explain war crimes all over history. They're people who go together and said, Ok, these are the laws we've got and that means that this has to happen. We can talk about any number of horrors that have been produced as a result of that thinking. It seems to me that, that thinking was absolutely applied in *Syriza's* case. The laws were not as horrible as they have been in the past but the thinking was the same. So, all you have to do is just change the laws a bit and the system will produce the same outcome. That was something (certainly in Europe) the Second World War was meant to teach us not to do. We seem to have fall right back into it. By these idiots, these people, [Jeroen] Dijsselbloem<sup>73</sup> and things. These are criminals in terms of the way that they enact/see their role. Maybe they are not criminals but they are people who completely misunderstand their historical role, what their historical role should be. They completely misunderstand it. There seems to be either far beyond or they refuse to see it, or that they see it and they reject it. They reject their historical role. And I think that's, in all of that, if it is not a crime, it's is a stupidity of the extreme kind [Laughing].

**SP: It's really interesting that you use the art world to communicate these ideas.**

**CE:** I don't know the extent to which we do that. I think that's why people get confused, maybe. Like the people you were staying with in Eindhoven

**SP: It didn't resonate.**

**CE:** Yeah, and it's a shame. Maybe it's too much of a step. I do understand that. Why should a museum be doing that? The problem is somewhere like the Netherlands there's been such specialisation/division of fundership, it's really hard, even for us and we notice it, to have a conversation with a technical university. It's fine at the personal level but at on structural level, they don't go together therefore they can't actually have a relationship.

---

<sup>73</sup> Dutch Politician; Dutch Finance Minister and President of the Eurogroup.

There's no sense of agency about opening up those dialogues. What's more important is to complete the specialist knowledge that we have. Again, I think there's something systemic, structurally that's wrong. It's not about humans. It's not about people being bad. It's not about anybody having made a mistake, maybe except for someone like Dijsselbloem. But basically, it's not about people being bad. It's about the fact that they are being asked to operate within the system which doesn't allow them to do anything else but what they do. The tragedy is that there's very little encouragement of stepping outside. When you have people like that, like [Edward] Snowden, classically someone like Snowden, who did that, look at the kind of opprobrium, the kind of hatred it generated.

**SP: Totally. I'm studying these three functional artworks but I have seen other artworks. In one of the shows that I'm working is *Magiciens de la Terre*. *Homeless Vehicle* was there. They had a video demonstrating how the object was used and they tried to play with the place. It was in the hall entrance. You could see it from the outside. You couldn't really understand if it was an artwork, if it wasn't. But it was still treated as a sculpture in a way. More recently, *Beyond Green: Towards a Sustainable Art*, Stephen Smith curated at Smart Museum and you see all their objects being treated like sculptures. Then you go to *Arte Útil* and you see a completely different thing.**

CE: Yeah. What is interesting about Wodiczko and I spoke to Manuel Borja-Villel (maybe you should speak to him about Wodiczko because I think he has an interesting take on it). He [Borja-Villel] says basically the important thing about Wodiczko's work was that it was not functional. It was an absurd proposal, and it made it into the art world, to address a problem that would have to be really addressed by other mechanisms. By making this proposal, it created the possibility to talk about something that otherwise couldn't be talked about. I have a lot of sympathy about it. I think it's one of the things we can do. Personally, I just wonder whether that's enough but that's more my problem than art's problem in a way. It feels like we've been so busy, and this is again my age, for the last twenty years making these proposals and I see some effect. Is not that there's not any effect but the power of the system, the power of the structure of confining imagination to such a small field has got stronger in these last twenty years. So, where art was meant to explode possibility over a period of time, it was meant to allow something that couldn't be thought to be thought – like Wodiczko - actually, the system has certainly not embraced it and actually rather excluded it. Its exclusion is partly to do with this modernist question,

it's only art, and art's "over there", art is something separate and it's about a particular kind of aesthetic purity. On the other hand is also about the politics of the system itself. It's about the lawyer question. It's about their reference points, their ways of thinking which is simply being unable to cope with the idea this Wodiczko project could be a way in which they could talk about a question. So, they don't make any use of it and that's where the *use* value is coming from me. If you can say that art can be used then maybe exactly the technologists and the scientists and the politicians and the decision-makers and the lawyers, who have currently refused to have any kind of engagement with it, may see the possibility of having an engagement with it, or might feel they need to have an engagement with it because there's an agenda where it is coming from. I think that's where that transdisciplinary moment has to happen and art has to lead that process or at least be one of the places where that happens. The consequence of that is that the eighty per cent of the art only interested in itself is not interesting for me. I understand Manolo's [Borja-Villel] point of view and he's quite against *Arte Útil* because he wants art to have this capacity not to be pragmatic, not to be caught up within the conditions of reality, in a certain way and the compromises -

**SP: capitalism.**

**CE:** Yeah. At the same time, I think if we don't get caught up in some of those, or at least, we don't make efforts to communicate with that, then we end up in this modernist cage, in this golden cage in many cases, where none of our actions have consequences outside of it. I find that tough, maybe it's sort of naivety or idealism, but I find that tough to contemplate that we are just doing it for ourselves in the end, because there's no obvious impact.

**SP: That's interesting. I was Wodiczko's student at MIT and one of the issues that was frequently coming up in the tutorials was, will you commodify your artwork? Because, they have this blend between art and design, this functional, especially in [unclear] work that happened often. This was a huge discussion, all the time.**

**CE:** What did he say?

**SP: No! It shouldn't be. It should be always a prototype. It should always be something you cannot disseminate and complicate in a useful way.**

**CE:** So is this prototype which leads to some kind of discursive possibility. I really respect that. I am just concern that that conversation that you want to happen isn't happening. Maybe it's just about the degree, about how far you go beyond the walls. If you just leave it at the modernist frame, it seems to me, particularly now, that isolate you from those connections that you would want. So you need to break through at least the modernist frame in order to say that this art is not within the tradition of aesthetic purity of modern art but actually is within the tradition which we tried to talk about, which is the tradition of *Arte Útil* or the tradition of art and social change or a tradition which point to other aspects where maybe art loses most of its identity as a modern artwork. There's a loss in that, for sure but it is a loss in speculative capacity, in which you swap for actually having the possibility to connect with more pragmatic disciplines and things. But it's a loss I think we need to bear because I think we lose more when we stay within the confines of the modern cage.

**SP:** It is interesting that you are saying that because one of my research questions is, what happens to these objects when they go through the musealisation process. My first perspective was there's going to be a loss. Of course, because they are fulfilling needs; practical needs as well. But then there's all this conversation about only being a change of degree that the artworks will suffer, not a change of essence. But then you have to complete it with other objects. This historical background that you're also developing in Van Abbe, producing context for the artworks and showing your archives and all that.

**CE:** Yes, I think that's one way of doing it. The other way is to copy stuff [laughs] which is what we've been interested in recently and to allow them to have another life through the fact that they no longer have an auratic quality of origin. That's what we did in China recently, with this *Li Mu* project. I don't know if you came across it.

**SP: No.**

**CE:** We copied a lot of the collection and put it in this village with an artist who comes from this village in central China, a very tiny village.

**SP: That's very recent.**

**CE:** Yes. We just produced a book that maybe it would be interesting for you to have a look at because it is part of this *Arte Útil* but it's really using modernist classics. So, I think

that's where we are at, at the moment. You also have the *Superflex* project where we copied the silhouette and gave it away for free.

**End of Transcription**



## **Anexo g – Entrevista a Alessandra Saviotti e Gema Medina**

### **Transcription of the Interview with Gemma Medina and Alessandra Saviotti**

**Date:** 10 de setembro 2015

**Place:** Van Abbemuseum, Eindhoven

**Interviewer:** Sofia Ponte

**Project:** PhD Research

**Subjects Discussed:** Curatorial Practices; Functional Art; Museum of Arte Útil;  
Modernism

**Length of Interview:** 01:00:00

**Transcript:** 17 pages

### **Sofia Ponte (SP): How did your collaboration with this show start?**

**Gemma Medina (GM):** I had already been related to the *VanAbbe* [Van Abbenmuseum] in other projects. I was working here [at Van Abbenmuseum] with *Becoming Dutch* and different exhibitions. I stopped to finish my PhD research in Spain. When I was finished, I called Annie Fletcher to let her know that I finished. She said, it was amazing because they were starting a project with Tania Breguera, this Cuban Artist, and she was asking specifically to have a PhD level researcher working with her for this long term project about *Arte Útil* and they would love if I want join them. I jumped in when the project was at the very beginning. I started working on the archive. We started working together and thinking about the criteria, and about what was *Arte Útil* and how to define it. She already had ten examples of what she considered *Arte Útil* and we started to go deeper in this kind of practices and start to build it. After finishing the initial research, before we started the production of the show, we decided that we would be the creators of the public programmes. Apart from being the researchers we would also create the public programme of the show.

**Alessandra Saviotti:** For me, it was slightly different because I was here in the city [Eindhoven] since 2012. After a couple of months, I started doing research in the city within the framework of another project called *Giant Step*, which was initiated by an Italian organization. Basically, the idea was to see the influence a museum like this [Van Abbemuseum] could have in a more regional context since Eindhoven is not a huge city like

Amsterdam for instance but it's smaller. The research was really about seeing what was going on, apart from the museum, in the local context concerning art and design.

I started developing this project and after that I met Gemma [Medina] in the office, because we were sharing the office, I saw that she was starting this research about social engaged practices. Since 2006 I had also been doing some sort of research into these kinds of practices because I'm part of an art collective in Italy. I studied where Tania was teaching, in Venice. So, in a way we connected all the dots. I applied at the *Jan van Eyck Academie* in Maastrich where I could be supported in the Museum, within the frame of this *Arte Útil* project. That's why I was also involved in the research with Gemma. I joined her with the research around the archive, and we decided that we would curate also a public programme of events related more to the local context in connection to the projects we were presenting both in the exhibition and in the archive.

**GM:** The third step was after finishing the show. As we curated the public programme and saw the reaction of the public and the participants of the activities, and how huge was the use of the Museum, we were really inspired. We saw that a lot of different levels of knowledge could gear through the archive and we thought we should keep doing this because at the very beginning the people don't know how to approach the archive material but if you give them a little bit of guidance, they'll get it, and they can take a lot of inspiration and a lot of information for their own practices in very different fields. So, we decided to propose this project called *Broadcasting the Archive*. The idea is to keep working with the archive more independently from the Museum but still related to the Museum and to other institutions that during the project [*Museum of Arte Útil* exhibition] also became interested in the archive and in *Arte Útil* itself. Yet, at the same time, we wanted to bring in different levels of public. We did this proposal and asked the *Mondriaan Foundation* for a grant. We got it and now we are working in this project called *Broadcasting the Archives*.

**SP: I saw it. Nick [Aikens] showed me in the website. What sort of challenges did you face when you were working on the content of the archive?**

**AS:** About the content, the biggest challenge for me was to try to give a frame to the practice itself through the case studies. The exhibition was trying to activate these projects within the context of the museum itself, starting from the building but also within the context of the city. We had the project and we could invite the people to really do it: to really do the project, to really propose a project, to really change the structure of the Museum. But thinking about sort



of legitimizing the practice, the modalities that Gemma laid at the beginning of the project - which was this system of cataloguing the parts – at first, I thought it was limiting the power of it [the project]. At the end I realised it was the strength of the project because it is something that has to deal with a new public which is not the specific public of the institution (academics and art workers like us) so you really have to find a way to reach a broader public. Also, the fact that we are not English speakers and we were writing the cards helped framing the spiriting of the project, making it more accessible to different publics. I would say that for me the challenge was to be clear about the project so that after reading five sentences you could understand the project and how a case study fitted with the criteria of *Arte Útil*.

**GM:** For me as well. At the beginning it was a real challenge to find the criteria, how to build a frame that could keep it [the project] really focused. When you are talking about useful, your field is super broad—

**AS:** And that's so dangerous.

**GM:** Exactly. A lot of discussions came easily in the first layer of touching the issue. We really tried to generate these criteria to make it more specific and to put a lot of parts more related with the practices about users being inspired, self-growing psychologically and internally. We decided to use this kind of practical thing. Tania was very strong on the point that the outcomes should be really practical. Not—

**AS:** Not an awareness campaign.

**GM:** Yes, not awareness campaign—

**SP: Not rhetorical.**

**GM:** Not rhetorical. Not utopian. Not symbolical. Practical! At the very beginning that was tough for us decide on and also to decide on how to include the term of aesthetics and the importance of aesthetic art within the criteria. It was very difficult but after we did that we decided to make it very simple. When we started realising projects could be related to almost everything, we decided should do something to classify them but it should be very simple because we didn't know how far the research could go, and also we really wanted the archive to be a tool as well. We believed the archives should be useful to anyone not just researchers or a specific field. We were thinking you can get everything here depending on the point of view you are approaching the archives with. So we decided to make it very simple, almost even childish in a way **[unclear]**. It's more economic. The most simple we could imagine.

Then there was all this stuff during the research, making the decisions about the projects, like she [Alessandra] said and the whole time we were aware that we were trying to legitimise a movement. So the challenge was huge and so was the enthusiasm but we really tried to be as objective as we could as human beings [Laughing]. It was very difficult to keep the line. We said: Ok let's check the criteria again. We checked the criteria and confronted the case studies. We had a lot of discussions because what for me was *Arte Útil* for Alessandra could not be, or *vice-versa*. We had these sessions to make the final selection - the one that it is in the archive. I really think it was constructive but it was difficult to reach that point because during the whole project we knew we would get a lot of critics. The issue we are touching is very sensitive and there is a lot of socially engaged art and there have been a lot of researchers and a lot of theoreticians that already [**unclear**] had different names. So, we really had to be very strict in the sense that if we say it is *Arte Útil* it is because of this, this and this [criteria]. It can also be national aesthetics but the reason why it is *Arte Útil* and not national aesthetics for example is these [criteria]. Do you know what I mean? That was very hard. [Laughing]

**SP: Yes. So, what appears on these sheets is a photo/image of the project. I guess you all had images of the projects, you all had sorts of information that you need.**

**AS:** Yeah, yeah. Basically the research was pretty much done. We had, we have and we will still have a bibliography which was very, very detailed. It was about theory but it was also about this previous project that had been done about this kind of practice. For instance: *The Street. A Form of Living Together*, which already tried to sort of categorize this practice but in a different way. These were the main tools we used for our research. Then, when we found the projects, we contacted the artists directly or the institutions collaborating with the artists. I would say the research was really done *with* the artists themselves. We were always in contact with them [the artists] and trying to gather as much materials as we could, in terms of videos but also press releases and pictures. After gathering all of the materials, we were just writing the cards and putting some materials in it. First, the idea was really for the cards to give an overview of the project. You would have some links, some images and then it's up to you [the user] to go deeper into the project. Of course we couldn't cover five hundred projects very specifically. As Gemma was saying before, it was really to try to give a tool in order to approach a certain movement, a certain art practise, and also empower people to be researchers themselves or the users of the archives.

**SP:** So in a sense you tried to extent the concept of the show to this practice of researching, not only on the internet now with the “*Broadcasting Arte Útil*” but also in the attitude?

**AS:** Exactly

**GM:** Exactly

**SP:** You were also instructing the volunteers about how to approach the visitor user?

**AS:** This was why the project was so challenging in terms of the institution itself, because you are inside of an institution. I had always worked as an independent curator before. My experience was and is more or less from the other side of the institution. With this project I was really representing a place, a really important place that was trying to shape a new movement, in a way. Of course if you also have to change the idea of the space or the museum itself, you really have to break some rules. So, we were trying to instruct the volunteers and this is [unclear] because they are a network of no more than a hundred volunteers in the Museum and coming from different life experiences. Instructing them about the project was really hard because it was not about telling people, “this painting is this or this sculpture is that” No. It was really hard. First we tried with the mediation department but it was a little bit difficult. Since we realised what we were trying to communicate didn’t work with the volunteers, who are the first public and the one really spreading the exhibition, one day toward the end we decided to use the space as our office. Gemma and I were in the place twice a week available not only for the visitor—

**SP:** In the archive room?

**AS:** Exactly, in the archive room. We were available not for the visitors themselves but for the volunteers and the Museum’s staff who had a lot of questions. Also, once we did a *Frequently Asked Questions Day* so that everyone could come to us and ask questions. We had a lot of questions about not the project but about how this idea of using the Museum was thought and how it was working. The relationship with the users was very fluid and easy but it was much harder to have a relationship within the institution itself.

**GM:** For me, the institution’s purpose itself was really what Tania [Bruguera] was pushing for, which was transforming the Museum. She really wanted to transform the Museum. The

idea behind was to try to be useful in a different way and think about the role of the museums, and the role of the art in the Twenty-first Century. I think we won but it was hard.

**AS:** And, also because she wasn't here [Laughing].

**GM:** Exactly [Laughing]!

**AS:** She wanted to transform the Museum but actually she said, You guys do it [Laughing]!

**GM:** [Laughs] In fact it was really pushing the limits inside [the institution] and of the spectators because it was difficult for them [the spectators] to understand how it is that they are coming to visit an art exhibition and there's no art there, and how could we tell that was art or thinking that that was job that could have been done by a social worker, for example. From this point to point that you could touch and use it [the exhibition objects] everything was a complete change. We were asking them to break all the limits of the behaviour that normally they have in a museum. That was for the public but we asked the same of the institution. We really pushed them [within the Museum]. We stayed there long nights. The museum was open every day until nine and that means that everyone should change their schedules—

**AS:** ...of their lives, basically.

**GM:** We asked them exactly to things in the exhibition rooms that normally cannot be done.

**AS:** Like eating food, for instance.

**GM:** During the building process, we were eating there. Then we had an artist, Laurie [Jo] Reynolds, living there with this tent for her cat, for Lion [Laughing].

**AS:** Because she is from the US. She came for two months—

**GM:** She was here for almost the whole show. Almost three months.

**AS:** Almost three? Yeah. She has this cat and it is like her child. She had to bring the cat.

**GM:** Yes, she had to bring him [the cat] to be here [Eindhoven] for three months.

**AS:** And he [the cat] was inside the museum.

**GM:** She was working, using the Museum itself like her office. So, the cat was there.

**AS:** So we had to arrange these kinds of things.

**GM:** Generally, it was really like a revolution. I think it was hard and difficult but in fact for a first experiment, I think it worked pretty well. At the end we really got a huge participation.

**SP: So, because you are still working here. What have you noticed that has changed in the Museum from the previous time of the *Arte Útil* show?**

**GM:** Wow! I think a lot of things. Internally, in the structure of the Museum and the curatorial, I think everybody realised there are new different ways to connect with the public and connect with the locals. We really made good connections with the locals that are still working. So, actually there are three or four projects running that started because of the exhibition of *Arte Útil*. I really think that they really understood that other institution should be possible. It is possible to keep being a traditional museum of art. At the same time you can develop these activities other exhibitions that bring other utilities for the Museum or connect with different constituencies. I think everybody learn a lot. Even with these difficulties to explain the concepts to the volunteers, all these “mistakes” or difficulties, I think everybody learn a lot. Actually if you see the show that happened just after the *Museum of Arte Útil, The Confessions of Imperfect* — which had some curators from the *Arte Útil* curatorial team, like Alister — they go a bit further and purpose activities and workshops. It is a completely different offer from what the Museum usually has. So, I think that it [*Museum Arte Útil* exhibition] has influenced in that way. I think the staff has learned how to be more flexible in way. Now it’s like, I have here already, ah ok it’s like *Arte Útil*.

**AS:** It’s like an institution [Laughing].

**GM:** Exactly [Laughing].

**SP: It’s like the private joke.**

**GM:** Exactly. Something crazy but we have to do it. We have to be open and flexible because it’s going to happen anyway. So, I think it has changed a lot [Laughing].

**AS:** For me, as I was saying before, at the beginning we had to break a lot of rules, even if we were not allowed to do it. We did it because otherwise the whole idea of the exhibition would fall apart. If you are not allowed to eat there and then invite a project that deals with food consumption and you have the food there...you need it there and people need to experience this idea of eating together, for instance. It’s a really basic idea. But I think that the thing that

was the most important for me was seeing also this kind of circle which was a structural circle in the space but it was also a circle in the thought and in the perception of a project like this. The departments couldn't work separately. They really needed to work together to make all these ideas work. Of course, as Gemma was mentioning, a lot of projects started during the exhibition that was just four months and they are still running. This is like the best achievement that we had but also the re-thinking of how a Museum should work in order to welcome this kind of practices is super important because with the *Confessions of the Imperfect* it was super interesting to see that they activated a lot of workshops but then, again one sector of the museum, let's say more mediation or more education, they really didn't know how to manage it. So, I think for me what was very interesting was to see different departments or different "boxes" started working together. This is why I think that the curatorial board of the show were people like us, the researchers, the curators, the designers, the production and someone from the communication and Tania, who is an artist. So, the curatorial team was not only curators. So, it was like really trying to see how we can work together inside of a museum collectively, like the artists do in their projects.

**GM:** We use to say as a joke that the project of *Arte Útil* itself was a useful project. It was a useful project because we were trying to work together fitting all these different personalities, egos and everything and all there to reach this goal and at the same time thinking we had to be useful. So, the research, the Museum and the show had to be useful. After the show, all the connections and the thing we are going to do should be useful for the institution, for the city. We should be useful.

**AS:** For instance, some projects were really useful even in PR [Public Relations]. I think that one project we had called *Light Therapy Room* by Apolonija Šušteršič was done in collaboration with Philips. I think if it wasn't the first time, it was second time in the history of Eindhoven that the Museum was collaborating with Phillips because they are from very different worlds. Also, the *Design Academy* in Eindhoven, which has a social design department, was really touching the theme of *Arte Útil*. They came here [to the Museum] a lot of time and some of the students even proposed a sort of research project to be hosted inside of the Museum. They were studying the archive in order to propose projects. Also, in it was very hard to stay in touch with the *Design Academy* because in Eindhoven there is no Art Academy. There's only the *Design Academy* but they were not really into art. With this project we started to approach them and now we have a lot of projects in collaboration with the *Design Academy*.

**GM:** Yes. Remember when we started researching about the city, we had these kind of interviews with different stakeholders in the city and I remember once when we went to the library, the public library and they were talking about the city, about Eindhoven and we completely agreed with what they said. They said that before Eindhoven was really like four islands. You had the design, all around the *Design Academy*. You have the technology around the IT campus and the *TU/e University*, that could be connected but sometimes were separated, and then you had the Museum. It's everything but completely separated. And it's not connected and people, there is no glue between [Laughing]—

**AS:** no exchange.

**GM:** Yeah, no exchange. We were talking about that. At that moment the crisis was hitting and the public library told us that they had already had cuts and had to change completely. They really had to find new ways to go on with a smaller budget to be more effective. We were talking that maybe because of the crisis Eindhoven was going to change because it seemed that at that moment the institutions started to be connected, started to talk to each other.

**SP: Do you think it is cultural, this being apart from each other?**

**AS:** I'm from Italy and we don't have so much money for culture. For instance we don't have a public system of grants. So art curators working in contemporary art don't have something like the *Mondriaan Fonds* here. I think also that it is not a coincidence that these kinds of practices – working together, working in groups, trying to have more options of how to face a crisis of budget cuts - is more developed in Southern countries for instance. It is because we [Southern European countries] don't have so much money to invest, not in the public sector but in contemporary culture. I think this is really a contemporary culture's problem. However, here I have to say that, there is money, there is a very organised system of funding and I think maybe that is why there were islands. Each area has its own funding, like contemporary art, ancient art, design, and social design. Everything works. It is a system that works really well but when you want to work from “here to there”, the friction between sectors starts. But when we started with the project, the crisis was also arriving to the Netherlands and there were a lot of cuts and of course we had to create a group, we had to try support each other. So to answer your question, yes it is cultural mainly but it is not only cultural. It's really a general European problem because you can see a real disconnection between the South and the North in terms of welfare and how it is managed.

**SP: You are both independent, freelance curators. How did this *Arte Útil* project changed or transformed your practice now for the future, from the previous projects you were doing before?**

**GM:** I would say that for me it has become a huge source of inspiration to go deeper in the practice. I have been more a researcher and working more as curatorial assistance in projects so, research and historical research related to art history. At the beginning of my career, I have done some projects more related to the public and mediation at the very beginning of my career but then I was stuck with research. Now, I have recovered all this energy to work with the public and to try to connect the contemporary art with non-trained audiences. For me it was like pushing me, or highlighting what I like the most. Like, Hello! Remember [Laughing]? *Arte Útil* has something that I think is its most beautiful part which is the socially engaged art but it is always bring you a lot of hope about life and possibilities because it's reminding you that the human being can be awesome —

**AS:** Sometimes [Laughing].

**GM:** Sometimes [Laughing]. But can generate so many strategies to go on and to go further. And it's incredible how artists and creative people in general can bring these new ways to do things. I really like this confrontation with the reality in the moment. During my research it was the crisis and I'm from Spain. It was deeply sad. Everybody was complaining. It was a super hard time and everybody was there [in Spain] complaining, my friends, my family, and I was here every day really loving how the human being can do things. It was such a huge contrast. The whole time I was told them, Keep your hopes because something is changing in the world. So in that way for me, it opened new ways to think about art and the real influence art can have in reality and in the non-trained, not art educated people, not just in the general public that loves art and understands contemporary art but the people that don't know they love it because they don't understand contemporary art. That has been beautiful. That's why we really pushed for the grant, to go further with this *Broadcasting The Archives*. We think the potential of the archives is amazing.

**SP: So you have a grant to support your work?**

**GM:** Yes. We got a grant from the *Mondriaan Fond* that is called...the translation is something like “to practice development”, to go further with research.



**AS:** From me, yes of course I changed my perspective when I was inside the institution because I had always been on the other side. Being an independent curator, I was invited temporarily into the institution and the negotiation that happens with the artists when you are an independent curator is one but when you are representing an institution is another one. All these levels of the tower let's say, it was really interesting to see. Then, with the project I also saw that trying to really legitimise a practice with an institution means that the artists also have to negotiate with themselves because socially engaged art as *Arte Útil* most of the time is happening outside in this grey area that is visible, or maybe not, and it works for this reason because it is always outside of a certain kind of criticism or discourse in a way—

**SP: It is always art.**

**AS:** Yes. Exactly.

**SP: It is always inside the system of art. It is not inside the Museum but it is deemed art**

**AS:** Then imagine you are invited to be part of an archive that is calling you *Arte Útil* artist and you have to deal with it. You have to say no, I don't want to because I don't care because my work is relevant because it is time specific so it is relevant in this context but I don't want that in twenty years you are talking about me or my project as an *Arte Útil* project because I don't want the label. For me it was very interesting to see because I was always inspired and happy, thinking how it is amazing that a museum is welcoming all these practices from all around the world. But from the other side it was like, Ok now you have a label need because you are part of a movement. So the relationship with the artists for me was really interesting. It was really interesting to see the negotiation that happened with the artists themselves. Something also changed in my perspective and about the way I'm working now, in my practice. I think the development of *Broadcasting the Archive* will be really the next step because we have one foot inside of the institution and one foot outside of the institution. So, let's see what is going to happen in relation to it because the aim of *Broadcasting the Archive* is really to try to emancipate the materials we gathered — the archive — and try to make it independent from the institution that in a way, generated all the projects because we really want that it becomes a resource more and more. Let's see. We are at the very beginning with it.

**GM:** I totally agree with what you said about the relationship with the artists. I remember something we discussed a lot was about the authorship which was another thing that was very

interesting to see and deal with. It's like Alessandra said, it's about the label, and sometimes was even about thinking that this project was started by other artists like Tania Breguera but sometimes her name was so huge and powerful that they felt threat in a way and on the other side it's about the criteria itself. We proposed changing the word *author* for *initiator*. We were always discussing the content itself. The practitioners, let's say artists that work in socially engaged art practices sometimes even decide to take the authorship away. Or just to think, Ok, I want to do the project and then I would like that the project goes beyond after I leave the project or not. Or, I want to keep my presence there, I want to keep managing the project, or not. So, that was always a friction but it was a point we couldn't actually deny. We used to check the projects. We asked ourselves and the artists that they were going to do with the projects afterwards. We asked the artist what they would like to happen to the project after, whether they wanted to keep it or leave it there [at the Museum]. So it's a kind of negotiation that is happening all the time in socially engaged art.

**AS:** For me it was really weird to see that nobody refused to be part of the archive. For me it was not so obvious that everybody would agree to being part of the archive and being labelled, if we want to use the term, as *Arte Útil* artist, or *Arte Útil* project or initiator of an *Arte Útil* project or work. At the beginning, I would have thought that maybe somebody would have refused to be included. I can tell you it didn't happen.

**GM:** No. I remember at the beginning there were some cases where they were sceptical—

**AS:** Ah, yes. It's true.

**GM:** When they learned a bit more about the project and *Arte Útil*, they became engaged but at the beginning they were not sure [Laughing].

**SP: So, what was your programme for the show?**

**AS:** You mean the public programme?

**SP: Yes.**

**AS:** Ah ok. So basically, the whole idea came because we really wanted to connect the local project or what was happening in Eindhoven with the case studies we decided to display in the exhibition. It was much more related to the exhibition then the archive itself. Especially because we were sharing the office in the building with Carmin Karasic who is one of the initiators of *Electronic Disturbance Theatre*, it's an American collective that started in the

80s/90s and basically they generated the first hacker attack to the US government via Internet but they are artists so they were the first artists working in internet art. We were sharing the office with them—

**GM:** This is really, really true but we discovered that almost the month before the show, I had the project from the guys from the groups was there from the very beginning and it was there and it was on the wall. Also I put it in the first cards because actually it was in the first ten examples that Tania had. So I had this Ricardo Dominguez, who is the other artist, and I have this immigrant tool in the wall and Carmin was in front of me.

**AS:** Yes, because she [Carmin Karasic] was working in an organization in Eindhoven. We thought, Ok this is not a coincidence. We have to think about how to try to connect the local context with what is happening inside the Museum. So, we decided to discuss four thematic related the city—

**GM:** At the same time, when were thinking about the rooms, the strategies and everything thing, there were three Meta analysis rooms to really think about the project. From the very beginning there were a lot of controversial project that we could not decide whether it was *Arte Útil* or not. We had a lot of discussions. So we said, Why not bring this to an open discussion? Why not make a Meta analysis room about the projects we ourselves cannot be sure about. Let's allow the public to make the decision of whether it's *Arte Útil* or not. So we made the controversies room. The idea was to make this, a kind of space for debate. So was designed with—

**AS:** The design. Did you see the picture? So, the room of controversies was really to discuss but together. So then we decided to discuss three different thematic: one was *Arte Útil*, gentrification, activism, social design and technologies and science to point to a culture. Then we invited local artists or a local figures that could give useful information or a useful exchange within the art context or but also within other contexts. Sometimes we also had international artists—

**GM:** Some artists from the archives.

**AS:** And then some local constituencies related to the topic that we were discussing. The discussions lasted two hours long and were really spontaneous in a way. So we decided we have the first question like: What about gentrification, use of public spaces, public space as a common good in relationship to that *Arte Útil*? Then the discussion really engaged the public.

At a certain point everyone was really free to say what they wanted to say in terms of confronting the artists and the real world context. Also when artists were in residencies we decided to have these kinds of public sessions with presentations and discussions with the artist. If at the beginning we were using the archive room more, towards the end we were using the controversies room more because it was so cosy, comfortable.

**GM:** Apart from that, we had a programme with activities related with different cases studies that were displayed on the show. We had workshops about how to hack at the very beginning which was this kind of video conference and the guy was teaching us with a mask because he wanted to keep it total secret, teaching us how to...steal things [Laughing]. Or we had Augusto Boal, the “Legislative Theatre” activity with the Dutch group *Format*. We made a programme in which the main points were the discussions and then we had a kind of programme which was in combination with what the public was proposing.

**AS:** The reason why it was kind of difficult to mediate was because in the *Museum of Arte Útil* the content was generated both by the *initiators* and the users. Of course you don’t know in advance what is going to happen. Also, the public programme was based on ideas we had in mind but we really wanted to make it spontaneous. In a way this is kind of dangerous, especially for the curators that have to deal with the programme and the artists who are coming and want to know in advance what they have to present and if they have the projector, you know all these kind of things. At the end we were also really trying and forcing ourselves to be more open to the context and to the events in the Museum. Of course we also had a Plan B which was much more structured but we were starting with plan A which was like, Ok let’s see what is going to happen and then we try to deal with it.

**GM:** And then again, that was pushing the institution a lot. It was crazy to have these people coming, the public coming to do whatever they wanted and nobody knew who that guy was, what was he doing there. We got these calls from the security saying: “I have a group of people here saying they are going to have a workshop now in the show. Is it true or not?”

**AS:** And then the yoga class.

**SP: Yes, I saw that.**

**AS:** But the one thing that is interesting to mention. I don’t know, for me now this is super funny. It’s about the side effect of this kind of operation. Laurie Jo Reynolds who is an artist

from Chicago that did the project called *Tamms: Year Ten* and she managed to close a *supermax* security prison in the US. So, basically she was invited here to—

**GM:** We invited her to use the space. We said we want you here but we want it to be useful for you so, think about it. Basically she said she had never made a show about the project because she over the last five years she was busy with the project. So, she said that could be useful for me to organise my case and to make a timeline showing—

**AS:** to make an installation.

**SP: The human resources and the background.**

**AS:** Exactly. So, she was working in the space mostly during the weekends. She was really in the space and arranging her stuff and the archives. Once, we had this kind of open workshop, open session of workshops and one artist that was hosting a workshop came, and since she was told that she could use the space as much as she wanted, she could do whatever she wanted, she started destroying the timeline of the artist [Laughing]. It was really a tragedy because Laurie Jo was working on the Installation for three weeks already and the artist started to destroy everything and put it on the floor. Nobody was there because it was Saturday. Saturday is weekend so if you don't negotiate at the beginning you don't have to work.

**GM:** Exactly and actually nobody thought that she would take the things from the wall.

**AS:** But then, her objection was that she was told that she could use everything. And we were like, yes you are right but...side effect [Laughing].

**GM:** So, these things happened [Laughing].

**AS:** So, these things happened [Laughing]. Now it's funny but at the moment it wasn't. It was a real mess. Anyway [Laughing].

**SP: It's the destruction impulse of human beings, the very irrational destructive impulse. Thank you so much for your time.**

**GM/AS:** Thank you. We are very happy that you interested.

**End of Transcription**



## **Anexo h – Entrevista a Michael Rakowitz**

### **Transcription of the Interview with Michael Rakowitz**

**Date:** 8 de julho 2014

**Place:** via Skype

**Interviewer:** Sofia Ponte

**Project:** PhD Research

**Subjects Discussed:** *paraSite*; Exhibitions.

**Length of Interview:** 01:04:58

**Transcript:** 17 pages

### **Sofia Ponte (SP) – How is *paraSite* a work of art?**

**Michael Rakowitz (MR)** – I want to be very clear. I am not trained as an architect. I do not have the responsibilities that an architect may have. Krzysztof Wodiczko has a very beautiful way of talking about this. He talks about the bandage, it does two things simultaneously, it is a temporary solution that wraps a wound and communicates to the rest of the world that somebody has been wounded. But does not solve the problem because, in our society people should not use bandages, since people should not have wounds.

If I was going to work on the level of problem solving it would involve a lot of expertise that I am not trained at, about social work, about revamping affordable housing as it is, or coming up with new strategies that do not involve temporary solutions. I operated very much from the point of poetry, the connection of the shelter to the building. I have done enough design work to make sure the person inside is not coming into contact with the air by having a double membrane structure. I have also been able to institute safeties. If the shelter collapses the homeless person does not suffocate. I am very aware of the fact that I was attracted to this as somebody who is working at it as an artist. I am not putting it in production. I would never want *paraSite* to be mass-produced. I do not want to see it as a permanent solution. The end game of homeless people surviving off the stairway of buildings is a real sort of surrender to a bigger and more important ethical challenge.

*paraSite* communicates more from where I am operating. I am interested in the antagonisms and that it is a project that simultaneously creates comfort and discomfort. There is a whole etymology for the name. It comes from looking at both, the French prefix and suffix *para*, and to the fact that *paraSite* in ancient Greece meant somebody who traded room and boarding, food and shelter, for an amusing conversation. These people being incredible raconteurs, is definitely in the *paraSite*. *Parachute* to guard against falling, *parapluie* to guard against the rain, *paraSite* to guard against this becoming situated in a permanent solution.

It has that language of rescue and survival equipment. It is meant to trouble all of that. That is where I feel the artistic decision needs to be maintained. Otherwise, one gets rid of any sense of being able to create a moment where a person is caught off guard, or does not know what to do with the material. It has been important to maintain the permission for risk, the permission for danger, and to allow for the project to speak a language that, hopefully, is appropriately robust. If I wanted to not be an artist about this, then it would require a certain kind of abdication of some of those more complicated things, such as the antagonisms. Maybe it would not be able to be as provocative in that sense.

**SP – What distinguishes the *paraSite* prototype from the *paraSite* “remain”?**

**MR** – Joe H.P. had come to me at a time when I was transitioning from making the shelters using the weatherproof packing tape to using the heat sealer. Before I was willing to make something to give away for somebody to use, I decided to test the heat sealer and get my technique done. I made a slightly smaller version and the one that I was suppose to make for Joe got the seams corrected. When the Museum of Modern Art (MOMA) was putting up their exhibition, I spoke to Paula Antonelli and Patricia Juncosa about what to show there. The idea of displaying a prototype in the Architecture and Design department in MOMA made sense.

In the case of Bill Stone, who gave me the shelter back to display it, had more to do with his desires to have it circulating along with the photographs of him using it. At first, I was against showing an object of any kind. When I showed the project for the first time in Cleveland, USA, at Here Here Gallery it was just documentation. There was a very similar display that I chose to put forward for White Columns, New York, in an exhibition that



was called “Concerted Compassionism”. I told Paul Ha that I was against showing anything that would be misconstrued in the exhibition space, which creates a false environment.

It took some years before Bill convinced me that the shelter itself had captured the traces of being used. And that he would want this to circulate in a way for the project to tell its story, physically. It was responding more to the desires of the person who uses it, as opposed to my desire to show an actual object. But the distinction between the prototype and a “remain” is that a prototype has never been used on the streets, and it communicates the most common of the shelter’s physical presence, which is a specific system of air ribs. Something like Bill’s is a lot more idiosyncratic and was very much built for his needs and desires.

**SP – Is there always video documentation next to the shelter?**

**MR** – There is always a video. Showing objects where it relates to this, is not something that I come to with comfort. I needed to be convinced by Bill that this was something that he wanted as part of his experience of being homeless, and he is no longer a homeless. When it comes to the object being able to speak, I want it to be able to speak as something that has a history of actually being used. To have this kind of testimonies foregrounded over the object or alongside it. It is not just an academic project or a prototype *paraSite*. It goes further than that.

It was a generative and transformative thing, at least for me, to have the project happening on the streets. It became a transaction whereby I am building this shelter for these other citizens of the city, that often do not have the same kind of visibility or legitimacy that is offered to people who are living in houses and apartments that are rented or that they own. For each person the circumstances of being homeless are different, whether it is a desire to push up against society’s norms, or because they are economic refugees, or whatever else is part of their lives. For example, in the case of Joe H.P., he was a veteran of the Vietnam war, and he had cancer. When the Veterans Association of America stopped paying for the treatments he ended up homeless. If you look onto the streets of New York City the new generation of homeless is the Golf war veterans.

It is relevant that those stories also come out. There is the funny story about Freddie Flyn and him being a science fiction fan and me living out this childhood fantasy of somehow getting involved in making a star wars prop because he wanted a *Jabba* shelter. Whatever the person wants, I try to accommodate as best as I can into the design of the work. Artie and Myra the shelter ended up with a sitting room and a sleeping area that they called the loving room and it ended up looking, he said, like a bra. That is important. It is their words; it is also their humor. In this place that is awful, such as homelessness, also exists love and jokes, all these other things that are part of survival.

That is why it is important to me to have the video and the photographs. It is mandated in every exhibition that *paraSite* be showed with the video. I think that there is one point where MOMA had shown it, after the *Safe* exhibition, without the video. It was Rikrit Tiravanija that told me about it. I had to call them and tell that it is in the terms of the acquisition that the video gets shown with the object. It were curators like Carolyn Christov-Bakargiev who, when we first met in NY in 2000, were also encouraging the display of the object. She also felt that the lineage of the tent in Art History is an important statement on displacement and nomadism. People like Carla Accardi, who did the first artist tent, and then of course Mario Merz. Carolyn's fluency coming from *Arte Povera* attracted me because I am doing this as an art project and not just as an architectural intervention.

**SP – What curatorial choices do you dislike when it comes to *paraSite*?**

**MR** – The shows where it has been the least interesting for me were the ones where there was a weak statement and things were too theatrical. For instance, in the case of "Climate Capsules", a group show that dealt mainly with anything with a membrane structure or an inflatable. Somehow that was the criteria for the show. I was sort of unaware that it was going to be like that because none of the written premises for the exhibition, beyond the initial statement, were sent to me. I had a lot of faith in it because the show included Ant-Farm, and other artists I admire. When we got there, I say we because my family went with me, the walls were black and the lights were down.

I felt that showing in this theatrical space did a lot of harm to all the work that was shown there. The way the space was set up was not a disaster, but it was not necessarily good. It tried to melodramatize the experience of looking at the artworks. MOMA exhibitions were

more a “matter of fact.” I don’t like it when there is a red or grey wall. I would present *paraSite* with the least amount of attention given to the surroundings. That is the way I feel about most work. The white wall is a pretty good neutral solution.

I felt the space that was given to *paraSite* at the Royal College of Art was not particularly good. I had no say about that. It was a student curatorial project where I agreed to lend my work and to have students figure out what to do with something like *paraSite*. The result of having it near the stairwell was difficult for the work. But then again, the work when it happens on the streets, is occupying all different kinds of places. Sometimes it is sidewalks, sometimes it is alleyways, it is where the person wants to use it. There is a sort of freeing up of my hands and abdicating some kind of authorship in terms of where something belongs. At the SMART Museum of Art [University of Chicago] when it was shown in 2005 as part of "Beyond Green: Toward a Sustainable Art" it looked good and it had good neighbors. This collective called *Learning group*, that Brett Bloom was part of, was right next door and they had a prototype of the art project they developed in Mexico City. In the case of Laumeier, for instance, it was part of a sculpture park. It was interesting because they were talking about "Camp Out..." not having a romantic American context given to it. The exhibition spoke about the urgency of urban camping. It was interesting to be able to include *paraSite* into that exhibition statement. Sometimes the question of sleeping outdoors has more to do with lack than it has to do with privilege sport, or taking a trip somewhere bucolic and sleeping underneath the stars. They had the video playing inside the gallery as a component of it. One thing that I liked about the *paraSite* display there was that they situated it outside, near their Jenny Holzer piece. Jenny’s work was hugely impactful for me when I was thinking about doing projects on the street. Having that kind of proximity and acknowledgement of that lineage was nice.

I would say that when the curatorial statement has made no sense, it usually destroyed all the work in there and *paraSite* is implicated in that. In places where the exhibition concept is thoughtful, it is good. Exhibitions do not necessarily have to advice purity or morality but they can set up different kinds of arguments. The correlate situation to that is the Cooper Hewitt Design Triennial, in 2003, where I had some pretty controversial neighbors. I was thankful for the project being able to have the presence to push against all these others design directions that were speaking about luxury and other objects that

we do not need. There was the 14-carat, gold-plated Nokia phone in that exhibition and I liked that tension. The...

**SP – ...extreme...**

**MR** – Yes, the extreme in terms of what the designer says yes to. What do we prioritize in terms of genuine need or desire? It is what Victor Papanek writes about in his publication *Design for the real world* [1971], which I am sure you read or were told to read at Massachusetts Institute of Technology (MIT). Those texts and those arguments were foundational for me as I started to think about what it was that I wanted to engage in as an artist. Dealing with things as social justice is as important as being able to think about it in a way that also invokes poetry.

Krzysztof and I had arguments about this when I was at MIT. He was saying that the attachment to the building made the work reliant on the existing architecture and that I should use a solar panel to inflate the shelter. It was absolutely not what I was interested in. I am interested in the connection to the building, which is what is critical. It is architecture CPR<sup>74</sup>, one building giving life to another. And so that is where we diverge. You can see that divergence in our work. Krzysztof is very interested in technology and a certain kind of autonomy that is born out of those skill sets being distributed. In *paraSite's* case it is another set of skills being distributed. I am also interested in the way that a preexisting network can be co-opted into another one.

**SP – Do you remember the group show in Kunsthalle Fribourg, Switzerland, *Architecture of Emergency* in 2002? How was it?**

**MR** – When I learned that Samuel Mockbee and Shigeru Ban were the other invitees I said absolutely, they were my heroes. Shigeru Ban had an earlier impact on me than anyone like Krzysztof or Dennis Adams did. I knew about him before them. In 1995 he had rebuilt a church that had collapsed in Kobe, which was important for the Korean immigrants there, with paper tubes, cardboard, pieces of rice paper. I was so moved by this. I thought it was incredible that an architect could go to a place that was so in need of

---

<sup>74</sup> CPR stands for Cardiopulmonary resuscitation.

an intervention and do something like that. You cannot just start building permanently on rebel sites. And he had the foresight, the talent to do something that was temporary but stable enough using materials that speak everything. The material itself, the inherit metaphors of the materials are just there.

Like Shigeru Ban I am now using rubbish bags clearly telegraphing to the pedestrians that this is a very easy situation, or that this is an easy situation to appropriate with the vents and these are materials that are readily available. The materials that he uses communicate accessibility and that to me was foundational. Someone as Samuel Mockbee having the sustainable relationship with the university and a kind of concentrated ongoing research allowed me to commit myself to something that was ongoing, that would continue and also to struggle to find ways of incorporating it into my teaching. The invitation came from Michel Ritter who had also worked with people such as Jens Haaning and all these other artists in Europe that I knew and admire. I was very excited to participate on it. I installed the work myself which was again very easy. I just hooked it up to the fan. There was the video and there were also cybochrome prints that were presented with the object. The exhibition was beautiful. *paraSite* had its own room. It was similar to those situations where the environment should just disappear. You do not want the environment to overwhelm the document of the work. Fribourg is a very beautiful city. In some ways it almost seems disjointed to have this question of urgency brought up in a place like that. I was very honored to be in that same environment with two people that have influenced that project and the direction that I have taken in my work.

### **SP – What about the *Interventionist* exhibition?**

**MR** – That is a good question because that is probably one of the more visible places where *paraSite* has been shown. At the *Interventionist*, the shelter was 20 feet away from the *Homeless Vehicle*, which was a nice way of speaking about ancestry.

In that case, whenever I could, I hooked it up to the museum's ventilation. I do not always have access to the ventilation, depending on where they put me. But in that case there was a vent all the way in to the ceiling. I made a very long tube that went to the ceiling and attached it to the vent. It was also a way to communicate that these shelters can actually have a long intake tube as it is needed and the air will always travel there.

*paraSite* made use of the existing architecture and the ventilation in that architecture. There were two large photos with the stories shown there and the video was shown in the video room that had monitors. The video was not shown next to the prototype. But two large photos with George Levingston's and Bill Stone's stories were shown right next to it. In terms of its placement, it was not any better or any worse than it has been in other places. That show was in itself a very brave move on the part of Nato Thompson. To historicize this kind of work that happens in the world. It was a historical moment, and Nato was a great person to look back on it and also to do it with Gregory Sholette, who has been influential for so many of us, specially the artists who were coming out of Chicago. Being able to talk about why we are doing these works and what is the importance of doing them. What were the things like these done before. He is a good source for talking about Constructivism and its failures and what are the warning signs for when this kind of work starts to become appropriated. It felt that we would essentially be looking at these things with an encyclopedic perspective. Looking at what are the cautions and what are the forward steps that we all needed to make. I was trustful that the work would be treated properly.

**SP – What constitutes the artwork that UNESCO and SMART Museum of Art acquired? Is it the same as MOMA?**

**MR** – SMART Museum of Art will be getting Bill's shelter, and they will be also getting the video and the *paraSite Kit*. The *paraSite Kit*, which is basically garbage bags, scissors and tape, MOMA does not have. I had implemented showing the *paraSite Kit*, after the MOMA show. UNESCO has the video and they have a prototype.

**SP – How do you feel about Bill Stone's shelter having a permanent display?**

**MR** – It is nice to have the work included in larger conversations. I appreciate more the fact that *paraSite* is in the Architecture and Design department, than if it was in the Sculpture department at MOMA. Having a dialogue with utility, and that does not necessary have to fall into the category of what Tania Bruguera would call *Arte Util*, which is not something that I do not like being a part of, but I also like it if I can find a way of performing with what Tony Fry calls "(re)directive practice", and stepping outside of my training and actually engaging with other fields. For instance, the project about the Iraqi

museum has had a very lively conversation with Archeology and Archeologists. It is being shown just as much in Archaeology collections as it is being shown in contemporary art situations. I like that spillage. I don't want to just engage in the arts. When there are custodians for the work that will place it in a historical conversation with other things that have been done around architecture, than I am excited to see how the work might age in those situations. It protects the stories. It affords a certain amount of dignity for the stories I have been told over the years by the homeless individuals who used the work. It has been a way of leveraging the project and allowing for this work, which does not solve the problem, to have a way of contributing to the people who are really looking to solve the problem.

In the case of SMART Museum of Art, I like that *paraSite* is there because my engagement with Stephanie Smith around topics and questions of sustainability, what they mean in art and what they mean in design, has been fruitful and generative. *paraSite*'s position in *Beyond Green...* show, alongside with heroes of mine, such as Dan Peterman and Temporary Services, artists Allora & Calzadilla and N55, was part of a co-art that we had, that, at least in one particular moment, was going forward.

SMART Museum of Art is also acquiring it for a large sum of money. I have rarely sold work for this kind of a price. It is going to be satisfying and important to be able to make a gift of this size to a project that has gain so much from the generosity of the people that have been part of it. From the conversations that I have had with homeless organizations about where is it that we are lining up, and how the project can actually contribute to what they are doing and not detract from it. It makes it worthwhile to have the project go into their art collection. It is a more dynamic situation, I would say, to have the work as part of the Architecture and Design history of MOMA, whereas at the SMART Museum there is going to be some very good people taking care of it. They are also willing to contribute something to people on the ground, who are working without visibility.

**SP – What would be the permanent display for *paraSite*?**

**MR** – It is the video that has all the stories of the shelters that I have been allowed to document. Not every homeless person wants to have their shelter photographed or to have them photographed, and I respect that. There is documentation about a dozen shelters

whereas I built close to sixty of them. It will have that video component with the story of the users, the inhabitants and the shelter. There is something called the *Kit*, where I, more or less, have the different materials set out and show how easy it is to make this. I will also include the instructions. I am going to try to get them printed in *Streetwise*, which is the homeless magazine here in Chicago.

It is a second step in the project that I envisioned from the beginning. In terms of a permanent display that is more or less what gets shown. There is a vent that I have, that I got from a building that was going to be demolished in Brooklyn, in New York City, that gets set up in the gallery. They could easily step up with a fan but it is easier to hook the shelter up to something that it was built for, which are those louvers on the kinds of exhaust vents that you see in the world. It is an easier set up. So the venting structure also gets installed into the exhibition space.

**End of Transcription**



## **Anexo i – Entrevista a Stephanie Smith**

### **Transcription of the Interview with Stephanie Smith**

**Date:** 23 March 2016

**Place:** via Skype

**Interviewer:** Sofia Ponte

**Project:** PhD Research

**Subjects Discussed:** Curatorial Practices; "Beyond Green..."; Exhibitions.

**Length of Interview:** 00:25:20

**Transcript:** 11 pages

**Sofia Ponte (SP):** The catalogue that you produced for the show is very thorough. You expose your ideas very clearly about this type of art and its institutional museological relation. You did this show "Beyond Green...";. Before that, you did *Critical Mass*. You were working with these type of artworks and now you are in a very, more conventional art set – gallery. What are the most interesting artworks going on at this moment?

**Stephanie Smith (SM):** In terms of global practice, or in terms of thinking about work that I can do here at the gallery?

**SP:** In terms of global practice.

**SS:** It is interesting, I think. I still really value art that takes more traditional forms. Just the encounter with things that are in the more modernist vein of the beautiful self-contained doctrines or the complicated transgressive self-contained doctrines or whatever that might be. I still absolutely believe in the power of those kinds of works but it is interesting to be in an institution now where I have the opportunity to think about, in tandem with a lot of other colleagues, how we can work within the traditional structure of the institution side [interruption]. Even over the course of my time at the *SMART* [Museum of Art], I started to reflect more on the multiple roles of the institution as a container for artefacts and objects and a kind of stewardship capacity of the institution to be a protector of the historical record and a place that can provide opportunities for people who might not know about these kinds of practises, but otherwise moved that into the

world and could disappear, and try to hold on to that kind of reflective and stewardship capacity in the institution. But then, also to continue to think about how to open it up in ways that allow it to be a catalyst for new production and a space that can spark activities, harbour conflicts that are moving out into the world or are solely out in the world, their centre of gravity not touching the institution at all. It is a complicated and exciting thing. I think that Tania Bruguera is somebody who has been doing that with great energy and salty and political potency, in the way that she approaches the work of *Arte Util* and that whole concept. So, I'm excited about starting to thinking together with her about ways we might extended some of the work that she did at the *Van Abbemuseum* and bring some of that to Toronto as a kind of collaborative extension of some of those ways of thinking about the institution, formal practices, political practices and the public.

**SP: So, can you tell me what has changed from your previous practices, before "Beyond Green..." and after it?**

**SS:** Yeah. "Beyond Green..." was this pivotal moment for me. It really was one of those moments in my work as a curator where things just clicked, where I realised that there was a line of practise that I was not only interesting in following, but able to help make a platform for that work within the institution in ways that were deeply meaningful for the artists and also for the audiences. The fact that the exhibition had a nine venue tour all around the US and people were still trying to get into the tour. At a certain point, I had just to say: "No, we can't do it anymore". It was really exciting to discover that there was an appetite for work by artists who were playing with the form of the exhibition, playing with the question of how the institution could hold or support practices that did move out into other territories, but also the work was deeply and ethically engaged with questions that a lot of other citizens are grappling with. There was an appetite for that kind of project. At that moment, and things have changed a lot, but in 2004 there weren't so many institutional lines of work that were supporting critical artistic practices in the [United] States, particularly with a kind of emerging generation of artists. So, it was also exciting to feel that there was some momentum behind that, and the potential to start to build up co-work with other colleagues globally who were thinking about these lines of activity. So, ended up being this place of kind of consolidation for me, in terms of thinking about territories that I could continue to explore as a curator with a kind of passion and obligation and a sense of potential. There were a couple of other things that came out of it

because of the project and because of an increasing interest in sustainability at that moment. When I first started working on the project, first started trying to raise money, for instance, for the exhibition, I would find myself having to explain to my boss and to others around, all brilliant wonderful people, but I then would have to explain what sustainability was because at that moment, the word was just starting to come into wider parlance. So, that was something that quickly started bouncing forward. Out of the exhibition, I then was invited to contribute to a book which led to an invitation to chair a panel at the Sharjah Biennial when it was focused that year about questions of art and ecology and that panel also included Charles Esche which led me into a series of collaborations with the *Van Abbemuseum*, and a kind of global widening of a set of networks and conversations that it has been immensely enriching to me, personally, and also has led to other projects. So, it has been this kind of expansion out, as well as moments of real consolidation and deepening.

**SP: How would you currently describe the challenge of curators in museums?**

**SS:** I think it totally depends on which museum and the cultural context are so different as well. It is one of the things that has been so interesting about moving from the US to Canada. The situation is quite comparable in so many ways. But in some ways, the situation in Canada is in-between, the kind of anything goes, kind of free market space of US cultural institutions, where the University Art Museum plays such a particular and precious role within that culture ecology. In Canada there is more support for public culture and for the arts. Here is just a kind of national thing. And then, of course, it scales up in Europe, or at least it did until the austerity moment, that really has challenged a lot of the social democratic support for culture. So, things have shifted a lot. I think these kinds of cultural contexts but also questions of scale. Like, the issues that the curators that I work with here at the *Art Gallery of Ontario* (AGO) - because they are dealing with an institution that has a wide civic purpose and collections that range across a lot of different territories - the issues they are grappling with are different from somebody who is creating an independent practice in a **[unclear]** space. But I think all of us have to continue to work to find some balance between, again that kind of traditional stewardship function of the institution as a place that can provide opportunities to be present with objects in ways

that allow us to focus and to be engaged with something that is separated out from the wider flux of the world. You know, to really hold on to that potential eminence which, if you over prioritise that, it can shape into the reification of conservative right histories and conservative ways of thinking about museological practice. But yet, if we give it up, there's a real loss as well. So, how can we balance that with continuing to support critical research-based, experimental ways of thinking about the work of the curator within an institution. And that experiment and that space for creative research could take a lot of different forms, including participatory engagement with wider publics. I think, calling on for a space for reflection and rigor and play within institutions, holding on to space to preserve a deep encounter with the products of whatever forms those are. Those are incredibly important and can sometimes come into conflict. And then, that conflict can be further exacerbated when we're ever more stretched for time, where the needs of the institution are asking us to do more and more in terms of fundraising as we try to get more efficient in our processes and curators get more involved in thinking about the business of the work. It is complicated.

**SP: Just one last question. In my research, you are one the few US examples, of a curator who actually took some risks in changing or adjusting, and actually doing new curatorial strategies into a show. In Europe this is a discussion and it is still very provocative, what Charles Esche is doing. It does not represent the majority of curators here [in Europe]. So, now you are taking the possibility of accommodating one show, one of [Tania] Bruguera's project at the Ontario Art Gallery. What do you think will be the most challenging and risky outcome of your approach?**

**SS:** You mean that project or overall?

**SP: That project in particular.**

**SS:** It's hard to say because we are in such early days of sorting out what it will be. It is not something that has been publicly announced yet. But, I think it will be interesting to think through how Tania's practice...I mean, she has celebrity right now that she can use as lever which she is very thoughtful about how to use her persona and notoriety in order to move other things forward as a kind of glamour around that she can consciously use and that we

can consciously use together in order to make space within the institution. I think the biggest challenge is going to be figuring out what the project will be. Is it something that needs to have a physical presence of anything that actually looks like a traditional exhibition at all? Or, is it something more in Tanya's acting as an agent within the institution and in the community? We even talked about the possibility that we could have something more like a depo in the gallery where we might provide some examples of the archive of *Arte Util* – that's kind of a thing that is easy to do as a concept that can have a physical manifestation. It gives people something to hold on to, but whereas at the *Van Abbenmuseum* project, they really dealt with the demands of a ten thousand square foot exhibition space and the need to fill that container with certain kinds of things. And they were experimenting with that intentionally. I think some of the work was less easy. But, part of Tania and I are both interested in is if we don't put that kind of pressure to have object form that is going to deliver a certain kind of experience to the visitor, but instead think about critical questions that could be activated inside the museum and in a wider civic conversation. Then, it is interesting to think about. The architecture isn't the driver. If you are not thinking about the physical structure of the space but instead can be thinking about institutional structures that exist, that hold other kinds of activity. That gets really interesting. You can think about the ways that channels of connections exist with the public programmes department and the ways they touch kinds of different communities in the city. You can think about those as containers that can be activated. For instance, certain lines of research that can come out of different parts of the museum can become resources that can be tweets of to whole parts Tania's projects and yield material that can then move back to whatever happens in the end. So, I think the challenge is on the one hand, just figuring out how much demand is there for an actual physical presence. Then, on the other hand, identify all the resources that we might be able to activate and the relationships that we might be able to activate as well. So, even if there isn't a major physical presence for the show, the project is still held, embraced and enacted by a whole lot of people across the institution and the community and help to be theirs.

**SP: What you are saying is really interesting because one of the discussions in my thesis is what are the differences between the art work and the museological object. And you just gave me a really interesting answer. You say the art world has potential to museological object being a discussion,**

**something that is produced for a particular purpose and in a specific context. It is really enlightening to see that you are really facing this challenge.**

**SS:** I think it will be super interesting. I'll give you one other example and this is just a little test. I don't know if you know the Chinese artist Song Dong. So, last year we were given a work that he did for the Venice Biennale where he was invited to create these room-like shapes, sort of courtyards and alleys out of doors that he had collected from different neighbourhoods, the Hutong neighbourhoods, like the one he had grown up in. So, you got these vintage wardrobe doors that are hinged together to create a kind of maze-like installation and that installation is meant to house works by other artists. We acquired the work. I gave it its premier just this winter – it's up now - and one of the things we decided was that in addition to the artist selecting art works out of our collection, as he had done in other occasions, we worked with the public programmes department as a core part of our team. So, it is not just another layer of interpretation that is added on at the end, but really collaborating with colleagues who do have deep connections with a lot of different parts of the Toronto community. And we are just about to start a first of a series of residences where local artists who do time based, performance based stuff could use a kind of central courtyard open space, that we created within the installation, to make their own work and present their own work in response to his [Song Dong's]. So, we gave them a little bit of money. Over three weeks then, during certain times of the day, they will be present at the gallery doing this work in response to his. It is a way of taking a project that was created elsewhere and grounding it here and seeing how it can be both an object that we care for and an object that we catalyse life around. So, it is interesting to me when you are thinking about the museum object. It is an art work, it's an artefact, it's a catalyst, is all of these things.

**SP: yeah. Thank you.**

**SM:** So, I am curious. Can you tell me a little bit more about the rest of your thesis and what you are working on?

**SP: Sure. So I have three art works: Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle*; and my study case is the *Mageciens de la Terre* show. The work was part of it, and I am discussing how he was part of it as a museological object. Then, it's**

***Parasite* and my exhibition case study is "Beyond Green..." and because it is very interesting how Michael [Rakowitz] was part of the decision of how the object – because this changed. At the beginning Michael, was showing *Parasite* through photographs. Then, the life and the biography of the work in museum settings changed. It's a very interesting case. I think "Beyond Green..." is where he realised what were all these possibilities that *Parasite* had inside of the Museum. Then, I have another case study that is Amy Franceschini, *Victory Gardens* in San Francisco. This project was only part of the second art award show and all these artworks are collected which are another important part of the thesis.**

**SS:** That's great! And you know that we acquired Michael's *Parasite* at the SMART. I think they are still finalising bits of it. It sort of was ending at the time that I was leaving, but that is something I am really proud of. I am glad that it is there.

**SP:** He is also very proud of it being there. He was super happy [laughs].

**SS:** Yeah. We are working as well. Cooking up something for Toronto, too.

**SP:** That's good.

**SM:** One thing that it is interesting. I hadn't thought about that project as a pivotal moment for him, in terms of thinking about the object. Obviously, all of the subtleties of what it means to show or not show and the fact that he wouldn't create an object just for the museum, right? He'll give that to Bill Stone. So, he then felt that he could show it publicly and give permission to use it in that way, but it is interesting that you can go from that into some of the Iraq projects and other work. It is really marking moment in the practise. But I don't that I had thought about it this way. So, thank you for that.

**SP:** I don't know if he thought about in that sense but because I have been studying it and learning about his practices and shows and everything, I realised that it was a turning point because when I asked him what would be a permanent show and whether he had an opinion about it, I mean most artists don't – he described to me the *Parasite* in "Beyond Green..."

**SS:** If there's anything else that I could help with, just let me know. Do you know about the *Feast Show*? I should send you a pdf if you don't have that.

**SP: Yes, I would love to. I know this show. It is a great show.**

**SS:** It was great. It was massive. I'm excited to hear about the research and I would like to see when you are done. It would just be interesting to see how you are tracking museum relations across this project. They are very kindred artists and thinkers, but they are quite distinct practices and so it would be quite interesting to see the frame that you develop.

**SP: Yes. I write articles once in a while and when I submit my thesis, I will do one in English for sure, with all my conclusions. So I will send you.**

**SS:** At that point, when you have got something that is in English and not a pain for you at all, let me know.

**SP: Okay. Good. And good luck with all your projects.**

**SS:** Thank you. There is one thing that I do just want to say as I'm going out, just to feel that I am representing things properly. It also really exciting to be this in particular role, as Chief Curator, which is really different than being a curator in AGO because we are thinking about how to shift practice in a whole institution in a way that can accommodate a lot of...I think of it as kind of a collage. So, imagining the institution will have many different ways of embodying practices that are important and meaningful that might take different forms, coming out of different disciplinary traditions in relation to the ways that we think about European Doctor of Arts vs the ways that we think about a very critical practice. But what is exciting about being in a big institution, particularly in a city that is as dynamic, cosmopolitan and multicultural as Toronto is to then start to think about what happens when you can start to bridge across those areas and ways of thinking. We can all shake each other up and learn from each other.

**SP: Good.**



**SM:** Good. So, good luck with your practice and your projects. Take care.

**SP: Ok. Thank you.**

**SM:** Okay. Thank you so much. Bye.

**SP: Bye.**

**End of Transcription**